Desenul familiei

ediție revizuită

Traducere din limba franceză
Sorinel MOCANU

Editura PROFEX
Timişoara - 2003

Această lucrare este traducerea versiunii orginale apărute în 2000 la
Editions et Applications Psychologique, PARIS

Copyright pentru ediția în limba română 2003,
Editura PROFEX - Timişoara

Desenele reproduse pe copertă şi pe contra-copertă aparţin copiilor Julia (11 ani şi 11 luni) şi Mélody (7 ani şi 3 luni).

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
JOURDAN-IONESCU, COLETTE
Desenul familiei / Colette Jourdan-Ionescu, Joan Lachance.
Timişoara : Profex, 2003
p. ; cm.
Bibliogr.
ISBN 973-85958-1-9

I. Lachance, Joan
159.9

CUPRINS

INTRODUCERE 5
ISTORICUL ŞI CONTRIBUŢIA TESTULUI 9
1. Istoric 9
2. Contribuţie 16
CALITĂŢI PSIHOMETRICE ŞI UTILIZĂRI 32
1. Studiul calităţilor psihometrice 32
Sensibilitate genetică 32
Diferenţele legate de sex 33
Validitate 34
Fidelitate 36
2. Evaluarea relaţiilor intra-familiale 37
3. Evaluarea diferitelor populaţii 40
4. Descrierea diferenţelor legate de cultură 44
CONSEMNE DE ADMINISTRARE ŞI DE COTARE 46
Administrare 46
Cotare 47
1. Observaţii în timpul aplicării 47
2. Compoziţia familiei desenate în raport cu familia reală 48
3. Aspectul dezvoltării 49
4. Aspect global 49
Amplasare 49
Dimensiunea 51
Linia 51
Dispunerea 55
Perseverarea 57
Factori regresivi 57
Dispunerea fiecărui personaj 59
Culoare 61
Expresia 61
5. Aspect detaliat 62
Tipuri de detalii 62
Detalii corporale 62
Sexualizare 62
Adăugiri 63

6. Aspect clinic 63
Valorizare sau devalorizare 63
Identificări 63
Organizarea personalității 63
Analiza relațiilor dintre personaje 64
Alte remarci 64
7. Ipoteze diagnostice în legătură cu celelalte date 64
INTERPRETAREA SAU ANALIZA PROPRIU-ZISĂ 65
1. Observații pe timpul administrării 65
2.Compoziția familiei desenate în raport cu familia reală 66
Descrierea familiei desenate 66
Personaje adăugate sau omise 67
3. Aspectul dezvoltării 68
4. Aspect global 71
Amplasare 71
Înălțimea 75
Trasaj 78
Dispunerea 83
Perseverarea 84
Factori regresivi 85
Dispunerea fiecărui personaj 87
Culoarea 89
Expresia 91
5. Aspect detaliat 91
Tipuri de detalii 91
Detalii corporale 92
Sexualizare 103
Adăugiri 103
6. Aspect clinic 105
Valorizare sau devalorizare 105
Identificările 106
Organizarea personalității 108
Analiza relațiilor dintre personaje 110
7. Ipoteze diagnostice în legătură cu celelalte date 111
Bibliografie 116
Anexe: Grila de cotare 130

INTRODUCERE

Testul desenului familiei este utilizat în majoritatea țărilor din lume. De fapt, se remarcă utilizarea sa atât în Europa, cât și în America de Nord și de Sud, în Africa și în Asia. Deși publicațiile disponibile utilizează diferite tipuri de cotații elaborate, până acum, după cunoștințele noastre, nici o lucrare nu le-a comparat și grupat, în ciuda elementelor pe care le au în comun.

În cursul supervizărilor pe care le realizăm pentru psihologii clinicieni sau pentru studenții la psihologie și în cadrul cursurilor predate la sfârșitul primului ciclu sau în timpul masteratului, am fost nevoiți să reflectăm la instrumentele de evaluare și la calitățile acestora. Mai precis, referitor la desenul familiei, ni s-a părut important să elaborăm o metodologie permițând o analiză detaliată a datelor obținute. Totuși, aceasta n-a fost posibilă decât cu ocazia strângerii de date în cursul cercetărilor. Prezentul manual și grila anexată vor putea - sperăm - să ajute studenții să descopere aportul desenului familiei. Acest manual se adresează deasemenea, clinicienilor care doresc să aprofundeze rezultatele obținute la acest test și cercetătorilor (1) care vor dispune astfel de o grilă permițând o aplicare mai uniformă a cotării. Grila propusă se vrea riguroasă și oferă elemente de interpretare favorizând integrarea aspectelor dezvoltării în cadrul conceptelor psihanalitice. Interpretarea ia în considerare diferiții indici culeși, aceștia fiind interpretați într-o abordare clinică intuitivă, care integrează datele comportamentale și verbale constatate în timpul aplicării.

Utilizarea datelor provenind din desenul familiei trebuie amplasată în cadrul examenului psihologic. Pentru a elabora un psihodiagnostic, psihologul trebuie să recurgă la diferite instrumente, în afara anamnezei. Chiar dacă grila de cotare propusă este riguroasă, nu este nicidecum recomandabilă utilizarea unui singur desen. Ar fi o nesăbuință să stabilim un diagnostic de organicitate bazându-ne pe rezultatele unui singur desen. Este util într-o primă fază, să ne gândim să eliminăm problemele vizuale sau grafomotorii, și, apoi, să confirmăm ipoteza emisă în urma analizei desenului familiei prin confruntarea cu rezultatele altor teste - cum ar fi Rorschach, Bender, un test de inteligență, etc. - alese în funcție de ipoteza formulată. Mai mult,

1. Dat fiind că ne adresăm unui public divers (studenți, clinicieni, cercetători), utilizăm pe rând, ca sinonime, termenii de „examinator" și „clinician".

ordinea aplicării testelor în cadrul unei baterii de evaluare este importantă. Trebuie ţinut cont de oboseala subiectului (dacă îi cerem să facă trei desene, al treilea va fi de o calitate mai slabă) şi de influenţa testului precedent desenului familiei (de exemplu, WISC-R va avea ca efect reprimarea procesului primar, în timp ce Patte Noire sau Rorschach va avea un efect contrar). În cazul în care motivul consultaţiei este o problemă familială (sau când părinţii copilului sunt despărţiţi), este preferabil, după părerea noastră, să amânăm aplicarea desenului familiei care este în legătură directă cu problematica, pentru sfârşitul bateriei de evaluare psihologică, atunci când s-a stabilit legătura de încredere cu examinatorul şi copilul este mai puţin defensiv.

Prezentăm concepţia noastră asupra interpretării datelor desenului familiei, concepţie ce se sprijină pe numeroase citate. Adesea, datele provenind din publicaţiile disponibile se referă la desene realizate de adulţi. Când lucrăm cu copiii, este important să ne amintim acest lucru şi să fim mai puţin categorici în aplicarea anumitor criterii, în aspecial cele sugerând prezenţa unei patologii. Acolo unde am considerat necesar, am făcut adăugiri. Practica noastră fiind axată în special pe tulburările copilăriei, aceste adăugiri vizează mai ales copilăria.

De altfel, noi înglobăm diferitele consemne şi accepţiuni ale testului: desenul unei familii, al familiei subiectului, al familiei în acţiune, al unei familii imaginare, al familiei sale de origine, etc (2). Chiar dacă ne afirmăm în această lucrare preferinţa pentru consemnul „Desenul unei familii", grila elaborată şi interpretarea sa pot fi utilizate, cu adaptări minime, în cazul celorlalte moduri de administrare a testului. Numeroase publicaţii citate provin din Statele Unite şi se referă la desenul familiei în acţiune. Consemnul propus, foarte răspândit în America de Nord, este mai structurat decât consemnul pentru „Desenul unei familii". În fine, prezentăm în această lucrare doar cadrul de administrare individuală, întrucât administrarea colectivă sărăceşte datele culese.

Prima parte a acestei lucrări conţine un istoric al testului desenului familiei precum şi o prezentare a aportului clinic al testelor de desen şi, mai precis, al testului desenului familiei. O discuţie a calităţilor psihometrice ale acestui test, urmată de o prezentare a diferitelor sale utilizări constituie partea a doua. Consemnele de

2. Putem cita şi desenul sistemelor familale, al lui Wilner şi Rau (1976).

administrare şi cotare formează partea a treia. În sfârşit, a patra parte, şi cea mai importantă, este constituită de către un ghid de interpretare a datelor obţinute cu ajutorul acestui test. În anexă este furnizată grila de cotare completată cu ajutorul unui exemplu.

Lucrarea de faţă nu include noile norme referitoare la testul desenului familiei, chiar dacă ulterior, acestea ar fi interesant de prezentat. Suntem conştienţi că grila propusă, ca şi ghidul său de interpretare pot fi îmbunătăţite. Din această perspectivă, ne-ar place să primim comentariile persoanelor care le-au utilizat (3). Acestora le mulţumim anticipat!

Dorim să subliniem sprijinul important pe care ni l-a dat Geneviève Martineau, masterand în psihologie la Université du Québec à Trois-Rivières. Mulţumită comentariilor sale, grila noastră a putut fi îmbunătăţită considerabil în cursul celor nouă luni ale sale de dezvoltare „uqutériană" (4)... Ţinem, de asemenea, să ne exprimăm viile mulţumiri pentru Hélène Gaudette, documentarist; graţie acesteia, numeroase cercetări bibliografice au putut fi terminate, în ciuda dimensiunilor acestora. Mulţumim, în final, copiilor care au acceptat să ilustreze această carte.

Trois-Rivières, 5 decembrie 1996.

3. Departamentul de Psihologie, Université du Québec à Trois Rivières.
C.P. 500 Trois-Rivières (Québec) G9A 5H7 CANADA.
Fax: 001 (819) 376 5195. E-mail: Colette_Jourdan@UQTR.UQuebec.ca
4. Adjectiv provenind de la acronimul Universităţii din Québec à Trois Rivières, UQTR.

ISTORICUL ŞI CONTRIBUŢIA TESTULUI

1. Istoric

Se pare că Traube (1938) a fost cel care, pornind de la lucrul său cu copii dificili, a utilizat pentru prima oară desenul în scop diagnostic. Urmare a experienţei sale, ea a sugerat realizarea unei analize sistematice cu scopul de-a scoate în evidenţă anumite caracteristici ale desenului, pentru o populaţie dată. Aceste trăsături trebuiau, după ea, să fie similare în privinţa conţinutului, stilului şi a tehnicii. Ea a declanşat, astfel, o cercetare referitoare la analiza desenului.

Într-un istoric al utilizării psihologice a desenului persoanei, Debienne (1968) este citată de Karen Machover (1949) ca fiind prima care a subliniat valoarea proiectivă a acestei probe grafice. Abraham (1977) reaminteşte că Machover a descoperit, utilizând testul lui Goodenough (1957) pentru evaluarea inteligenţei, că diferiţi copii de acelaşi nivel intelectual puteau să realizeze desene diferite. Din acest fapt, ea a concluzionat că producţiile lor exprimau ceva din personalitatea lor. Abraham arată că această observaţie nu era chiar o descoperire, întrucât psihanaliza explorase deja această dimensiune a desenelor. Totuşi, Machover a sistematizat analiza diferitelor aspecte care le compuneau, în special în cadrul desenului persoanei.

Acum aproape cincizeci de ani, Buck (1984, 1964) - care a pus la punct proba desenului Casă-Copac-Persoană - a enunţat trei principii de interpretare care au rămas esenţiale:

- interpretarea trebuie să se refere simultan la elementele desenului şi la asociaţiile făcute de subiect. Acestea sunt necesare pentru înţelegerea desenului;
- fiecare element trebuie studiat în relaţie cu structura globală a desenului;
- rezultatele analizei trebuie raportate la datele istorice sau anamnestice ale subiectului.

Unii autori au subliniat aportul specific al desenului familiei în raport cu alte teste de desen. Citǎm, în primul rând, pentru cǎ sunt cele

Din punctul său de vedere, Widlöcher (1965) distinge patru nivele de înțelegere a desenului:

1. el tratează mai întâi nivelul narativ, transmiterea prin intermediul desenului a intereselor, preocupărilor copilului, a neliniștilor sale, a gusturilor și ambițiilor acestuia;

2. Widlöcher evocă și un nivel expresiv, care vizează modalitățile de abordare a paginii, culorile, formele alese, ca reflectând emoțiile copilului. În această privință, el citează lucrările lui Alschuler și Hattwick (1943), care au comparat stilul grafic și starea emoțională a copiilor;

3. el înfățișează în continuare un prim nivel proiectiv referitor la viziunea pe care copilul o are despre lume. Este vorba de referirea la stilul desenului, adică efectul pe care-l provoacă acesta în mod global. Din această perspectivă, el face trimitere la tipurile prezentate de Minkowska, respectiv tipurile senzorial și rațional;

4. al doilea nivel proiectiv distins este inconștient și face trimitere la conținuturile refulate de care copilul nu este conștient și despre care nu dorește să știe nimic. Aceste conținuturi fac obiectul manevrelor defensive organizate. Utilizarea acestor asociații ale copilului - în cadrul unei povestirii pe care o concepe el însuși sau în comentariile spontane - va fi determinantă pentru a sesiza mobilurile inconștiente.

Pentru Widlöcher, trebuie studiat spațiul utilizat, culorile, formele desenate, dimensiunea, diferențele între diversele elemente ale desenului, bizareriile și detaliile stranii. Analiza desenului „trimite la relațiile afective (ale subiectului) cu lumea înconjurătoare, la mișcările de apropiere sau de retragere, de apetență sau teamă care marchează raporturile sale cu ființele și cu lucrurile" (p. 129).

În scopul elaborării unei metode de analiză a desenelor care să nu fie în principal intuitivă, Osterrieth și Cambier (1969) au adunat o mare cantitate de desene ale copiilor. Ei au încercat să deosebească variabilele semnificative după vârstă, sex, sau diversele grupări ale comportamentelor. Ei doreau să fundamenteze constelații caracteristice vârstelor, sexelor, etapelor de dezvoltare, trăsăturilor de personalitate sau comportamentelor. Aceste constelații s-ar fi putut dovedi mai

eficace decât cotările simplificatoare sau intuitive. Ei au reținut, astfel, 80 de rubrici pe care le-au grupat în 12 modalități diferite, și au studiat desenele a mai mult de 2700 de copii. Au reușit să izoleze constelații ale indicilor care reprezentau categorii de personalitate, dar rămâne o muncă de aprofundare pentru completarea a ceea ce s-a început în cadrul acestei cercetări.

Un an mai târziu, Burns și Kaufman (1970) au publicat cartea *Kinetic Family Drawings* (sau desenul familiei în acțiune) în care tratau conceptul de mișcare, pe care l-au introdus în consemnul versiunii lor a desenului familiei „în acțiune". Studiul lor, care viza acțiunea și stilul desenului, prevestea o nouă extindere a interpretării desenului familiei.

Să menționăm, de asemenea, metoda analitică a lui Corman (1965, 1970), respectiv analiza grafismului, a structurilor formale și de conținut. Prin grafism, Corman înțelege maniera în care desenează un subiect, cu referire la postulatul conform căruia calitatea și caracterul grafismului corespund nivelului său psihomotor, și, în consecință, organizării afectelor acestuia. Atenția este îndreptată asupra forței sau slăbiciunii liniei, grosimii, amplitudinii acesteia, ritmului de trasare, sau spațiului utilizat.

Structura formală - pentru Corman, scheletul unui desen, legăturile interne, vii sau rigide, bogate sau sărace - va fi pusă în legătură, mai întâi, cu schema corporală a subiectului (maniera în care își trăiește corpul), în al doilea rând cu semnificația afectivă a acestei trăiri, și, în fine, în al treilea rând, cu sistemul apărărilor acestuia. Astfel, se va acorda atenție aspectului corpului și al diferitelor sale părți, diverselor proporții și configurației accesoriilor (vestimentare sau de altă natură). Corman formulează câteva date de diagnostic diferențial, între elementele care se referă fie la nivelul intelectual, fie la cel afectiv (de exemplu, în cazul unei puternice inhibiții afective), fie la o anumită dificultate, cum ar fi dislexia.

Pentru conținut, Corman utilizează împărțirea formulată de Minkowska despre celor două tipuri de producții: una numită „senzorială" sau „epileptoidă", și cealaltă numită „rațională", „schizoidă". În privința valorii proiective a desenului familiei, el se interesează de elementele specifice pe care această proiecție ne permite să le descoperim: aspectele valorizare-devalorizare, identificarea, deplasările și relațiile la distanță.

Morval (1973) a utilizat pentru analiza a 418 protocoale ale desenelor copiilor cu vârste între 5 şi 11 ani, structura de evaluare a lui Corman bazată pe caracteristicile generale, pe structurile formale şi pe conţinutul desenelor. Ea s-a referit la normele de vârstă, de sex şi de mediu. Din analiza sa reiese că variabilele de sex şi de vârstă au o importanţă considerabilă, în timp ce variabila „mediu" are o influenţă mai redusă.

Pe de altă parte, Gendre, Chetrit şi Dupont (1977) au stabilit propriile criterii de analiză plecând de la două scale, una intelectuală (calitatea desenului) şi o scală afectivă (organizare internă şi conţinut). Ei voiau să estimeze influenţa unor criterii cum ar fi vârsta, sexul şi inteligenţa asupra celor două scale. Ei au ajuns la concluzia că sexul nu are influenţă asupra scalei afective, în timp ce vârsta este legată de scala intelectuală. Ei au arătat, de asemenea, că, în general, calitatea producţiei este legată de inteligenţă.

În fine, Royer (1984) a studiat desenul sub două aspecte. Nivelul global corespunde amplasării, dimensiunilor şi proporţiilor personajului, liniei, poziţiei şi simetriei, posturii şi mişcării, culorii, personalizării (vârstă, sex şi identitate) personajului şi expresiei acestuia, precum şi mediului său înconjurător. Ea tratează apoi în mod analitic şi examinează părţile corpului - capul, trunchiul, membrele - şi celelalte elemente importante cum ar fi, de exemplu, hainele.

Testul familiei, al lui Kos şi Biermann (1977), aparţine unei lungi liste de metode numite indirecte care permit explorarea inconştientului copilului sau a persoanei în general. Prin inconştient, ei înţeleg conţinuturile refulate, gândurile ţinute secrete, afectele şi fantasmele nemărturisite, care au o importanţă afectivă primordială în relaţiile familiale. Kos şi Biermann alcătuiesc un bilanţ al testelor ce explorează percepţia pe care o are subiectul despre familia sa. Ei citează pe Rambert (1969) care a creat, pentru diagnostic şi terapie, o tehnică de joc proiectiv utilizând marionete. Alţi autori au utilizat desenul liber, în scop diagnostic sau terapeutic: între alţii, Porot şi Morgenstern. Kos şi Biermann menţionează şi pe Corman, care, în 1961, a creat testul *Patte Noire* (Lăbuţă Neagră), care ilustrează diferitele faţete ale vieţii unei familii de porci. Corman s-a inspirat din testul Blacky Pictures al lui Blum, care ilustra câini în diverse situaţii. Kos şi Biermann (1977) se referă şi la alte tehnici privind istorii de completat, între altele, fabulele lui Düss (1971). Mai recent, un alt test referitor la familie a fost creat de

Bene şi Anthony (1985): Family Relation Test. Autorii au dorit să răspundă unei nevoi actuale, clinice şi de cercetare, respectiv de a avea un instrument obiectiv şi fiabil care să permită indicarea rapidă a orientării şi intensităţii sentimentelor copilului faţă de membrii familiei sale, precum şi percepţia acestuia asupra aprecierilor familiei la adresa sa.

Urmează apoi tehnicile grafice referitoare la familie. Le putem clasifica după diferite consemne care sunt date la executarea desenului:

- „Desenează familia ta", după indicaţiile lui Hulse (1951), Cain şi Gomila (1953), Reznikoff şi Reznikoff (1956) şi Porot (1965);
- „Desenează o familie", consemn sugerat de Corman;
- „Desenează toţi membrii familiei tale, inclusiv pe tine, făcând ceva" sau consemnul desenului familiei în acţiune (Burns şi Kaufman, 1970);
- „Desenează o familie transformată", consemn vizând animalele şi utilizat de Brem-Gräser, în 1957 (a se vedea Kos şi Biermann, 1977). Testele familiei vrăjite fac parte din această categorie;
- „Desenaţi familia dumneavoastră de origine" (pentru adulţi, Barker, 1991) sau „Desenaţi familia dumneavoastră actuală" (pentru adulţi având un copil care prezintă tulburări de comportament sau pentru familiile re-constituite, Jourdan-Ionescu şi Palacio-Quintin, 1995);
- „Desenează o familie" (cu creioane colorate puse la dispoziţie). La terminarea desenului se cere subiectului să aleagă (arătând creioanele colorate) culoarea sa preferată şi culoarea care îi place cel mai puţin (Magi, 1970);
- „Desenează o vizită a bunicilor sau la bunicii tăi" (Nanpon, 1986).

Când se utilizează tehnica lui Kos şi Biermann a desenului familiei vrăjite, Royer (1995) remarcă faptul că, neîncrezător, copilul nu este păcălit de obicei de consemn, ştiind prea bine că va desena propria sa familie. Ea sugerează, în consecinţă, să integrăm desenul familiei vrăjite într-un ansamblu de probe, în continuarea desenului familiei subiectului. Royer precizează că ea preferă consemnul mai precis al lui Porot, care cere subiectului să deseneze propria sa familie, celui mai vag, al lui Corman, care iscă să sporească neîncrederea anumitor subiecţi şi travesti-ul desenului acestora. Consemnul desenului familiei în acţiune oferă, din punctul său de vedere, mai puţină libertate subiectului, solicitând desenarea tuturor membrilor familiei făcând ceva (fără a uita vreunul).

Testul desenului familiei a suscitat un interes deosebit din partea cercetătorilor şi clinicienilor. El a făcut obiectul studiilor realizate din diferite perspective, nu întotdeauna complementare. Cercetătorii şi clinicienii insistă asupra necesităţii de a realiza o sinteză a datelor existente asupra desenului familiei şi a dimensiunii diagnostice a acestuia.

2. Contribuţie

Numeroşi autori au menţionat că studiul desenelor efectuate de un subiect permite cunoaşterea acestuia. Pentru Kim Chi (1989), foaia de hârtie în sine constituie un stimul de bază în cadrul desenului. Acest stimul are o proprietate anume de pasivitate, pentru că examinatorul nu îl menţionează când formulează consemnul şi pentru că foaia de hârtie este de uz curent şi, ca atare, banală. Această „pasivitate" este esenţială pentru că ea incită la exprimarea de sine.

Pentru a explica recurgerea la desen în căutarea unei mai bune cunoaşteri şi înţelegeri a lumii copilului, Boulanger (1990) reaminteşte că, pentru copil, desenul este un mijloc natural de a se exprima. Ea reia constatarea istorică asupra relaţiei dintre subiect şi desenul său, acesta din urmă fiind realizat în corespondenţă cu semnficanţii subiectului. În fapt, aceasta exteriorizează prin calităţile desenului său specificitatea dezvoltării sale, tentativele sale de adaptare şi de rezolvare a conflictelor sale, şi, în fine, organizarea propriei personalităţi. El face cu mult mai mult decât să reproducă fidel un model

atunci când desenează un obiect sau un personaj anume, el îl modelează în funcţie de propriile sale caracteristici psihice. Aceasta este cu atât mai valabil atunci când desenează un personaj sau un obiect imaginat. Aubin (1970) afirmă, şi el, că prin desen copilul exteriorizează ceva din viaţa lui interioară. Această exprimare se relizează prin intermediul simbolurilor, imaginilor care rămân foarte personale, şi care au o semnificaţie specifică. Desenul poate fi definit ca purtător al unei reprezentări a procesului psihic relatând avatarurile unei relaţii de obiect (Decobert şi Sacco, 1995).

În acelaşi sens, Corman (1970) înţelege desenul copilului - în special desenul liber, fără model - ca prezentare a percepţiei sale despre lumea care-l înconjoară şi ca expresie a universului său interior. Desenul permite, astfel, accesul la personalitatea integrală a copilului. Corman aminteşte că Juliette Boutonnnier (1959) scria că desenul copilului arată maniera personală a copilului de a se simţi şi de a-şi simţi mediul înconjurător. Astfel, analiza producţiilor grafice oferă acces la dificultăţile care jalonează dezvoltarea afectivă a subiectului şi la impactul acestora asupra vieţii sale actuale şi asupra manierei sale de-a înţelege realitatea. Corman afirmă că desenul liber, fie executat de către un copil, fie de către un adult, oferă acces la viaţa conştientă şi inconştientă. El consideră, deci, total îndreptăţită examinarea celor două nivele şi posibilitatea distincţiei acestora pe baza analizei desenului.

După Debienne (1968), tehnicile proiective permit manifestarea trăirilor interioare ale persoanei, a modalităţii sale unice şi personale de a percepe lumea şi de a o interpreta. Cei ce utilizează tehnicile proiective încearcă să-şi croiască drum către ceea ce este mai intim şi unic în cadrul persoanei (Muller, 1958).

Într-o comparaţie între situaţia analitică şi testele proiective, Anzieu (1973) notează că acel consemn care lasă subiectului o libertate considerabilă îl antrenează, fie că acesta doreşte sau nu, fie că ştie sau nu, să se auto-dezvăluie. Această libertate impusă îl plasează în faţa dorinţei sale, şi a angoasei referitoare la exprimarea acesteia, date fiind constrângerile mediului şi ale Supra-Eului. Anzieu vorbeşte despre această situaţie „vidă", „pe care subiectul o are de înfruntat apelând nu atât la aptitudinile şi la inteligenţa sa, cât la resursele profunde ale personalităţii. Această situaţie vidă are ca efect asupra subiectului testat însufleţirea conflictelor psihologice subiacente, declanşarea

angoasei şi a regresiei" (Anzieu, 1973, p. 18). El defineşte trei feluri de proiecţii: proiecţia specularǎ, în care subiectul reprezintă în desen o trăsătură sau un afect care de fapt îi aparţine, sau o calitate, sau ceva ceea ce doreşte; proiecţia cathartică, în care subiectul reprezintă într-un personaj, altul decât cel cu care se identifică, trăsături care îi aparţin, dar pe care le respinge; în fine, proiecţia complementară în care subiectul atribuie unui alt personaj intenţiile care îi permit să-şi justifice sau să-şi scuze propriile sale afecte.

Widlöcher (1965) distinge, conform lui Muchielli (1963), proiecţia în sens freudian (5) de termenul „proiecţie" pe care îl regăsim în tehnicile grafice şi în celelalte metode proiective. El pune accent pe valoarea proiectivă a desenului, în planul conţinutului manifest (respectiv ceea ce este indus mai mult sau mai puţin conştient de copil) şi în conţinutul latent corespunzător (respectiv materialul inconştient). În această privinţă, metoda interpretativă a desenelor prezintă o asemănare cu cea a viselor. În ambele cazuri, nu trebuie să separăm desenul sau visul de restul elaborărilor sau manifestărilor psihice ale subiectului. Widlöcher scrie în continuare că desenele copiilor au nu atât o valoare informativă, cât semnificaţia unei comunicări personale. Aceasta vizează exprimarea personalităţii, tendinţa stărilor de spirit şi atitudinile aferente acestora.

Continuându-l pe Sami Ali (1974), Kim Chi (1989) spune că, în reprezentările grafice, se manifestă un aspect al inconştientului. Există o legătură între desen, în conţinutul şi forma sa, şi trăirea corporală, reprezentând dorinţa inconştientă a desenatorului. Astfel, deşi producţia grafică pune în evidenţă un aspect vizibil, ea conţine şi un nivel ascuns. Kim Chi adaugă, pornind de la aceasta, că zonele albe ale paginii sunt la fel de semnificative ca şi zonele desenate. Mai mult, cum desenul - la fel ca şi visul - poate fi analizat pe două nivele, manifest şi latent, acesta este supus legilor procesului primar: deplasare şi condensare. Desenul devine „metamorfoza propriului corp". Kim Chi concluzionează că desenul, ca şi testul lumii sau ca alte probe proiective, serveşte drept proiecţie a corpului fizic şi a celui trăit ca purtător al dimensiunilor afective, intelectuale şi fizice.

5. „Operaţie prin care subiectul expulzează în lumea exterioară gândurile, afectele, dorinţele pe care le contestă sau pe care le refuză în el şi pe care le atribuie altor persoane sau lucruri din mediul său înconjurător" (Ionescu, Lhote şi Jacquet, 1997).

Reluând punctul de vedere al lui Machover asupra utilităţii diagnosticului prin desen, Abraham scrie că, prin desen, subiectul „îşi relevă problemele, sentimentul pe care îl are despre el însuşi, anxietatea sa şi maniera de-a reacţiona, mecanismele sale defensive" (Abraham, 1977, p. 43). Ea menţionează că, în desen, există o proiecţie în pagină a imaginii corpului „saturat de experienţele emoţionale şi ideatice trăite de către individ" (p. 52). Pentru Abraham şi Machover, imaginea corpului este eminamente o reprezentare subiectivă a persoanei. Multiple, conţinuturile latente subiacente sau simbolizate în conţinuturile manifeste, sunt legate de imaginea corpului, de imago-urile parentale şi de manipularea afectelor (Bourgès, 1984).

Anderson şi Anderson (1965) revin asupra postulatului care stă la originea dezvoltării acestui instrument diagnostic care este testul desenului fiinţelor umane. Acesta se enunţă în felul următor: personalitatea nu progresează fără suport, ci prin intermediul unui ansamblu de experienţe corporale, cum ar fi proprioceptivitatea şi senzaţiile interne, mişcarea, precum şi sentimentele şi gândurile. Mai mult, corpul este un loc al conflictelor între diversele trebuinţe. Din cauza acestor tensiuni interne, corpul relevă ceva din personalitate. Pentru cei doi autori, „desenul unui personaj reprezintă expresia de sine şi a corpului, în mediu" (Anderson şi Anderson, 1965, p. 377). Autorii indică faptul că este vorba de imaginea corpului, adică „reflexia complexă, concepţia imaginii de sine" (p. 380). Conform lui Schilder (1968), care a dezvoltat o întreagă teorie asupra imaginii corporale, autorii cred că aceasta este construită pornind de la trăirea corporală din mica copilărie, de la fixaţiile orale, anale şi genitale, şi de la anxietatea referitoare la funcţionarea corpului. Anderson şi Anderson menţionează şi faptul că medicina psihosomatică a descoperit că diversele părţi ale corpului tind să aibă o semnificaţie afectivă. Ei adaugă că imaginea corpului este plastică şi influenţată de arbitrariul dezvoltării: traumatismele, bolile, suferinţele şi regresiile induse de anumite evenimente.

Anderson şi Anderson scot în evidenţă că subiectul care primeşte consemnul de a desena un personaj apelează în mod necesar, în execuţia desenului său, la toate imaginile pe care le posedă despre el însuşi şi despre ceilalţi. Desenul prezintă, deci, o figură complexă în care Eul deţine o mare parte. Ei scriu: „Imaginile provenind din propria noastră experienţă intimă, care este unică şi personală, se combină cu imaginile sociale" (p. 381).

Ei disting desenele figurii umane de alte tipuri de desen, referitor la latura lor expresivă. „Aspectul expresiv, adică distribuția energiei grafice relevată în omisiuni, perturbările trasajului, efectele de perspectivă, întăriturile, ştersăturile sau umbrele, trebuie interpretat în lumina semnificațiilor atașate diferitelor părți ale corpului. Desenul localizează conflictul" (p. 381). Desenul poate reprezenta aspirațiile şi dorințele cele mai profunde ale subiectului, manifestarea unei lipse, mascarea acesteia, sau dorința de o compensa. Când stăpânirea de sine este slăbită, se întâmplă ca desenul să permită exteriorizarea afectelor de înstrăinare, prin distorsiuni, disproporții, lacune ale organizării construcției. Când desenul prezintă un personaj care, în planul asemănărilor, este foarte îndepărtat de subiect, aceasta poate semnifica dificultățile în planul identificărilor sau referitoare la acceptarea rolului său.

Dolto (1979) şi Winnicott (1969, 1971) stabilesc o legătură între relația subectului cu mediul său afectiv primar şi imaginea sa corporală. În fapt, copilul introiectează relația pe care a stabilit-o inițial cu persoanele semnificatve pentru el. Dacă obiectul şi relația interiorizate sunt percepute ca fiind bune, reprezentarea pe care o va avea despre sine va avea calități echivalente. În acest mod cei doi autori înțeleg noțiunea de identificare de bază cu obiectul introiectat. Plecând de la senzorialitatea şi afectivitatea sa, la copil se formează o imagine de bază a obiectului, figură care, în cele mai bune cazuri, este trăită ca gratificantă şi copleşitoare, şi pe această imagine se va sprijini reprezentarea celuilalt şi despre sine a copilului. Imaginea corporală a copilului se constituie progresiv; ea este tributară primei relații şi, ca urmare, vicisitudinilor relațiilor care vor jalona dezvoltarea sa afectivă. Copilul care va fi introiectat relații pozitive cu mediul, va dezvolta o reprezentare satisfăcătoare a acestuia. Datorită acestui fapt va fi mai puțin angoasat în relațiile sale cu persoanele nou întânite. Aceasta va avea o influență asupra reprezentării sale asupra lumii exterioare, care va fi mai conformă cu realitatea. Boulanger (1990) aderă la această perspectivă şi afirmă că desenul se dovedeşte a fi o proiecție a imaginilor copilului pe care acesta o edifică asupra mediului şi asupra lui însuşi. „Persoanele sau lucrurile desenate sunt deci reprezentările simbolice ale trăirilor copilului, ale lumii sale psihologice" (Boulanger, 1990, p. 83).

Abraham (1992) se întreabă despre ceea ce se întâmplă când proiecția se efectuează prin desen, adică prin reprezentarea corpului în

grafism. Ea formulează ipoteza că, întotdeauna, corpul, mai precis imaginea corporală, este răspunzător de sexualizare, feminină sau masculină. Asupra acestui corp şi asupra acestui sex se grefează şi lui îi sunt atribuite aspectele structurale ale personalității, „concepții, dorințe, conduite şi pulsiuni proprii sexului copilului". Ea adaugă că există un fel de sentiment de a fi normal, care securizează.

Ea constată că motricitatea, ca şi sistemul neurovegetativ, sunt direct implicate în realizarea desenului. Grafismul se situează, deci, la nivelul infra-verbal şi pre-verbal, cel mai aproape de corpul trăit. El este răspunzător de tulburările structurării imaginii corporale. El pune în discuție corpul trăit în relațile cele mai arhaice ale acestuia cu obiectul matern, cu angoasele şi cu fantasmele generate de calitatea acestor relații.

Pentru Abraham, construcția identificării este intim legată de imaginea corporală, şi aici regăsim urmele din compoziția grafică a desenului personajului. Ea a cercetat legăturile dintre identificarea sexuală şi imaginea corporală şi proiecția acesteia în grafism. Ea distinge alegerea sexuală sau comportamentul sexual, de identificarea sexuală, care pune în joc o rețea complicată de relații cu sine însuşi şi cu celălalt sex. Această identificare se construieşte, evoluează şi se structurează de o manieră adesea ireversibilă, şi aceasta într-un corp care nu este echivalentul organismului.

În plus, ea diferențiază imitația, care vizează schimbările manifeste în comportament, de identificare, ca integrare a obiectului-model, printr-un travaliu psihic. Ea recunoaşte că identificarea implică „emoțiile, relațiile şi funcțiile conştiente sau inconştiente, legate de imaginile interiorizate ale celuilalt" (Abraham, 1992, p. 22). Procesul identificator, referitor la figurile paterne şi materne, demarează încă din prima perioadă de viață. „Corpul nu poate deveni corp sexual, şi să fie reprezentat ca atare, dacă el n-a fost investit cu o relație cu celălalt, dacă nu a fost atins de stimulentul narcisic al obiectului, de celălalt interiorizat, şi aceasta încă de la primele experiențe trăite de nou-născut" (Abraham, 1992, p. 22). Nu este vorba, deci, numai de identificarea ca rezultat al rezolvării oedipiene, ci de un proces care se declanşează foarte devreme în viața copilului. Integrarea progresivă a identificărilor, apoi detaşarea față de acestea permit, respectiv sunt singura condiție, pentru realizarea identității sexuale a subiectului.

Abraham scoate în relief două feluri de identificări: prima, pozitivă, este identificarea anaclitică, contrastând cu identificările de defensă. În al doilea caz este vorba pentru copil de-a căuta o protecţie şi de a nu fi copleşit de sentimentele de neputinţă. Identificarea pozitivă urmăreşte pregătirea sa în faţa absenţei recurente a obiectului şi a contribuţiei securizante şi gratifiante a acestuia, şi evitarea rănirilor de ordin narcisic. Ea antrenează o mai mare acceptare de sine, şi o stăpânire a tendinţelor agresive. Cât priveşte identificarea defensivă, o citâm pe cea mai importantă, identificarea cu agresorul. Aceasta survine în urma unei intruziuni, agresiuni sau frustrări intense din partea obiectului, contra cărora copilul mic nu are alt sistem de protecţie decât să preia în interiorul său caracteristicile agresorului, de a şi le însuşi. Această introiecţie, continuă Abraham, conduce la o identificare ambivalentă, şi la afecte sadice şi mazochiste, în relaţia cu sine însuşi şi cu celălalt. Pe de altă parte, alte identificări sunt foarte primitive şi îşi au sursa în conflictele orale.

În planul topicii psihice, ea precizează că regăsim la nivelul Eului identificări pozitive cu calităţile obiectului, şi de asemenea, identificări reacţionale cu obiectul. Supra-Eul va fi sediul introiecţiei interdicţiilor care ţin mai puţin de inducerile reale ale părinţilor decât ale Supra-Eului acestora, adesea deosebit de represiv, care va subjuga Eul. Ea mai diferenţiază, în spiritul lui Melanie Klein, identificările cu obiectul total, şi cele vizând obiecte parţiale.

Acest proces identificator se derulează în corp, în planul imaginii corporale, care va fi modificată de acesta, colorată, în unele cazuri alterată, atunci când relaţiile copilului cu părinţii, şi în consecinţă evoluţia identificărilor, sunt tulburate de intruziuni parentale, de microtraumatisme relaţionale.

Identificările perturbate vor fi marcate de o serie de trăsături, ca sentimentele intense de culpabilitate, fantasmele sadice şi mazochiste, influenţate de către un Supra-Eu rigid şi sever; remarcăm de asemenea angoase de castrare, confuzii în diferenţierea sexuală.

Stima de sine şi îndoiala, devin importante, imaginea de sine este clătinată, ceea ce antrenează o valorizare a ceea ce posedă celălalt, între altele sexul acestuia. Anxietatea este astfel mai marcată, mai ales în legăturile cu sine însuşi şi cu ceilalţi. Întreaga dezvoltare a autonomiei, maturizarea Eului sunt frânate, şi uneori oprite, în favoarea unei dependenţe de celălalt.

Identificările defensive, mai precis identificarea cu agresorul, generează o mai mare distructivitate a subiectului, care se va imprima în imaginea corporală. Regăsim aici repercusiunile în ilustrarea grafică.

Pentru Wallon, Cambier şi Engelhart (1990), desenul exprimă ceva ce ţine de subiect şi ceva ce ţine de obiect. Referitor la subiect, „desenul povesteşte ceea ce sunt eu pentru că gesturile mele îmi aparţin şi pentru că liniile produse astfel sunt expresia şi traducerea de moment a existenţei mele, a gândirii mele, a interiorităţii mele" (Wallon & Co., 1990; p. 16). Este vorba despre o comunicare simbolică; este expresia unei stări psihice, a unei stări care este prezentă, dar în care se regăsesc indici ai istoriei subiectului. Desenul se referă la obiect pentru că este vorba de a comunica ceva celuilalt, şi pentru că elementele utilizate pentru a desena, amintirile, percepţia, imaginile, sunt împrumutate de la obiect. Adesea, desenul încearcă să reproducă realitatea, deci să preia unul sau mai multe aspecte ale obiectului şi să le redea realităţii în mod mai mult sau mai puţin conform.

Porot (1965) consideră că testul desenului familiei subiectului, de o utilizare simplă şi la îndemână, oferă acces la adevăratele sentimente pe care subiectul le are faţă de familia sa şi la locul pe care el crede că îl ocupă în cadrul acesteia. De fapt, putem înţelege cum îşi reprezintă copilul familia, sau cu alţi termeni, realitatea psihică a acesteia la copil. Putem descoperi, deci, graţie desenului familiei realitatea subiectivă a subiectului şi imaginea familiei sale aşa cum a remodelat-o în fantasmele sale.

Cea mai mare parte dintre copii vor desena o familie după criterii subiective, o familie corespunzând unei dorinţe. Compararea acestei familii subiective cu familia reală va fi revelatoare pentru motivaţiile interne ale copilului, pentru „tendinţele afective", după expresia lui Corman. El distinge două feluri de tendinţe afective: tendinţele pozitive care semnifică investirea şi valorizarea de către copil a obiectului vizat şi tendinţele negative care duc la dezinvestire, şi la devalorizare.

Morval (1974) s-a inspirat din această structură de analiză într-o grilă de cotare care cupinde 115 criterii. Ea a studiat, între altele, în secţiunea „conţinut", valorizarea şi devalorizarea unui personaj, personajele de identificare, ca şi prezenţa şi tipul de acţiune. Ea pune accent pe valoarea proiectivă a testului desenului unei familii imaginare, care permite subiectului o mai mare libertate de exprimare, şi proiecţia cathartică a fantasmelor inconştiente.

De altfel, Boulanger (1990) crede, ca şi Morval (1975), că desenul familiei permite înţelegerea felului în care subiectul îşi reprezintă interior propria familie, în planul organizării şi al relaţiilor. Desenul ne permite de asemenea să ne dăm seama de anumite caracteristici ale familiei subiectului. Anumite cercetări au permis confirmarea acestei contribuţii a testului. De exemplu, studiul întreprins de Morval în 1973, pe douăzeci de copii de sex masculin provenind jumătate din familii monoparentale şi jumătate din familii tradiţionale (cu cei doi părinţi) arată că există o legătură între faptul că personajul cel mai valorizat este mama şi proveniența copilului dintr-o familie monoparentală.

Un alt studiu al lui Morval (1986) ne permite să facem o legătură între anumite calităţi ale desenului şi trăsături ale familiei subiectului. Ea a comparat şaizeci de copii din familii separate cu şaizeci de copii din familii intacte. Rezultatele acestui studiu arată o relaţie între nivelul de anxietate al copilului, creşterea agresivităţii împotriva tatălui şi a apropierii faţă de mamă, pe de o parte, şi separarea părinţilor pe de altă parte. Autoarea reliefează şi alte constatări ale studiului desenului familiei: fetele din familii separate au o imagine de sine mai slab valorizată; absenţa tatălui apare mai nefastă pentru imaginea de sine a băieţilor decât pentru cea a fetelor întrucât aceştia au mai frecvent o identificare regresivă, în scopul revalorizării narcisice. Din contră, fetele cu părinţi separaţi au identificări progresive, dar par mai dependente de mamă. În ansamblul populaţiei copiilor din familii separate, figura de identificare relevată în cadrul desenului nu este un personaj de o vârstă echivalentă cu a subiectului şi figura paternă trezeşte sentimente de agresivitate.

Burns (1990) afirmă că orice persoană poate îmbrăca diverse măşti, şi poate avea diverse „straturi ale personalităţi". Stratul cel mai profund, când toate măştile au fost scoase, trebuie să semene sinelui, aşa cum s-a constituit acesta în primii ani de viaţă împreună cu familia sa. Autorul formulează ipoteza că desenul familiei în acţiune este un instrument care relevă sinele interior. El crede că desenul persoanei reflectă mai degrabă un strat al personalităţii care maschează adevăratul sine. Desenul familiei în acţiune prezintă, după autor, o imagine a sinelui aşa cum a fost construit acesta încă din prima perioadă de viaţă în familie. El evocă cu precădere sinele copilului. Cu proba sa de desen al familiei în acţiune într-un cerc, Burns (1990) relevă aspecte dinamice în interacţiunile din cadrul familiei. Ca urmare, el a

lucrat cu noţiunile de „părinţi interiori". El crede că desenele părinţilor, singuri sau împreună, şi desenul subiectului singur, ne permit să înţelegem mai clar relaţiile din sânul familiei.

În prezenta lucrare, înfăţişăm demersul analizei desenului familiei din trei perspective: cea a dezvoltării, cea socio-culturală şi cea proiectivă. Ni se pare necesar să distingem, în primul rând, în cadrul desenului ce anume ţine de nivelul de dezvoltare atins de subiect şi corespunzător vârstei sale, plecând de la scalele elaborate de diverşi autori. Ni se pare important să nu confundăm ceea ce constituie o caracteristică a unei etape de dezvoltare date - de exemplu mărimea disproporţionată a capului - cu o trăsătură patologică la acelaşi nivel de vârstă. La fel şi pentru desenul transparent, care este executat în mod normal până la 8-10 ani.

În continuare, trebuie să evidenţiem trăsăturile cele mai specifice din punct de vedere social sau cultural, de exemplu anumite indicaţii sexuale secundare de ordin mai mult cultural, care pot fi regăsite în accesorii şi haine. În plus, tipul detaliilor, formele hainelor, elementele de mediu variază în funcţie de mediu şi de perioada în care trăieşte subiectul. Un alt aspect al impactului social este tendinţa generală, mai mult sau mai puţin marcată la subiect, de a se conforma la ceea ce crede că sunt aşteptările mediului, şi în particular, în situaţia de evaluare psihologică, aşteptărilor clinicianului. Această tendinţă mai mult sau mai puţin accentuată influenţează investirea sarcinii şi aspectul final al desenului.

În fine, putem evalua aspectul proiectiv, care rămâne pentru noi obiectul principal de lucru, şi cel asupra căruia ne-am îndreptat atenţia. Nu trebuie să uităm că trebuie să delimităm aspectele proiective identificând în prealabil pe celelalte două. În această privinţă, alegem, cel puţin pentru moment, să eliminăm din câmpul nostru de cercetare subiecţii care suferă de deficienţe motrice sau vizuale.

Reflecţiile care s-au strâns în urma experienţei noastre clinice, cum ar fi cele din lecturile asupra tehnicilor grafice şi noţiunilor de proiecţie, mai ales cele ce vizează desenul familiei, ne-au făcut să ne conturăm poziţia noastră teoretică. Ele ne-au permis să formulăm ipoteze asupra edificării materialulu

Producţiile grafice, mai ales dacă acestea nu vizează să reproducă un model, fac apel la o libertate care le face cu deosebire revelatoare pentru lumea interioară a subiectului, pentru maniera sa personală şi originală de-a concepe realitatea exterioară, şi pentru poziţia sa faţă de aceasta. Consemnul desenului liber edifică o „situaţie vidă", pentru a relua expresia lui Anzieu (1973), care favorizează atenuarea refulării şi o anumită regresie. Din acelaşi motiv, ea oferă acces la conţinuturile refulate, la conflictele şi la dorinţele inconştinete. Cu cât Eul este mai slab, cu atât situaţiile vide declanşează mişcări regresive şi perderi ale controlului, care se manifestă între altele prin distorsiuni în desen. Un Eu puternic şi structurat are mai multă coeziune; este mult mai puţin permeabil şi regresiile sunt mai nuanţate.

Credem de asemenea că atunci când subiectul desenează o persoană, sau chiar un obiect, el este puternic tributar imaginii pe care şi-o face despre acesta, aceasta fiind legată de imaginea sa corporală. Fiecare aspect al reprezentării unuia sau altuia dintre personaje poartă marca imaginii inconştiente a corpului. Angoasele, conflictele interne, fantasmele, sunt trăite, în primul rând, în plan corporal. Să citäm ca exemplu angoasele primitive de devorare, de intruziune, cele de-a fi golit de conţinut, care sunt corolarul celor de devorare, de a se introduce în corpul mamei pentru a-şi însuşi conţinutul acestuia. Aceste fantasme îşi au rădăcinile în primele experienţe obiectale şi evoluează în raport cu dezvoltarea libidoului, traversând diferite stadii, oral, anal şi falic-oedipian. Ori, aceste fantasme vizează corpul copilului, cel al mamei, cel al tatălui. Mai târziu angoasele primitive vor fi urmate de angoasele de castrare, care încă se referă la o parte din corpul copilului, dar întotdeauna inserat în relaţia cu cele două figuri parentale.

Formulăm ipoteza că angoasele şi fantasmele, introiecţiile identificatoare, imago-urile Supra-Eului, obiectele interne bune sau rele care iau naştere, sunt ancorate în corp şi fac parte din imaginea corpului trăită în parte conştient şi în parte inconştient de către subiect, vor fi reprezentate într-o anumită manieră când subiectului i se va cere să deseneze un personaj uman. În desenul familiei, cum subiectului i se cere să deseneze mai mult de un personaj, putem să ne gândim că fiecare personaj desenat poate reprezenta un aspect al lumii sale interne, mai ales dacă subiectul a atins un anumit nivel de diferenţiere. La subiecţii care se confruntă cu dificultăţile diferenţierii între interior şi exterior, care trăiesc confuzii între Eu şi non-Eu, sau care au fixaţii

severe, personajele vor fi prea puţin sau deloc diferenţiate şi ansamblul personajelor, mai precis aspectul lor, perseverarea şi factorii regresivi pe care îi regăsim aici, vor ilustra masivitatea conflictului şi a „arhaicităţii" lor.

Astfel, imaginea corporală, în parte conştientă, dar în aceeaşi măsură şi inconştientă, se constituie plecând de la experienţele corporale ale copilului, precum şi în cadrul relaţiei pe care a stabilit-o cu mediul şi cu obiectele iubite. Copilul şi-a însuşit şi a trăit această relaţie cu zonele corpului său care sunt de fapt locuri de schimb cu mama, cu tatăl şi cu mediul: gura, pielea, urechile, mâinile, anusul şi organele genitale. Tranzacţiile care au avut loc prin intermediul acestor zone corporale au un impact asupra manierei în care copilul îşi trăieşte corpul şi se trăieşte pe el însuşi. În mica copilărie trăirea corporală şi trăirea afectivă sunt strâns întrepătrunse. Copilul îşi construieşte astfel o reprezentare a lumii relaţiilor. Senzaţiile corporale şi schimburile cu mediul sunt trăite de către copil ca experienţe emanând din propriul său corp. Aceste experienţe se elaborează progresiv în reprezentări propriu-zise.

Ca şi Winnicott (1969), credem că prin îngrijiri şi comunicare, un contact mamă - nou-născut şi tată - nou-născut, contact care este plăcut, tandru, vioi, va suscita la copil o trăire de securitate, satisfacţie, confort, de continuitate. Conflictele recurente între părinţi, sau un „holding" inadecvat (o „ţinere în braţe" neadaptată) din partea unui părinte anxios, agresiv, febril, nesatisfăcut, pot da naştere la trăiri de furie, insatisfacţie, în funcţie de caracteristicile proprii copilului, între altele de fragilitatea sa mai mare sau mai redusă. Trebuie notat că nou-născutul evoluează într-un univers nediferenţiat, Eul său nefiind constituit şi părinţii nefiind încă percepuţi ca obiecte exterioare, independente, şi având o existenţă proprie.

Astfel, nou-născutul nu este măsură să distingă dacă afectele pe care le conţine sunt provocate din exterior sau dacă ele provin din el însuşi, respectiv din propriul său corp. În plus, această nediferenţiere tronează şi în privinţa interiorului său, ceea ce nu-i permite să separe trăirile corporale de cele emoţionale şi afective, şi să le identifice separat. El este prizonierul stimulilor, excitaţiilor care, în funcţie de intensitatea şi calitatea lor, sunt agreabili sau dureroşi, fără să ştie care este proveniența acestora. În acest fel, el va avea sentimentul de-a se simţi, satisfăcut şi binevoitor, sau de-a fi dur, nesatisfăcut, respectiv

rău, în funcţie de senzaţiile care îşi au rădăcinile, fie în arbitrariul corporal, fie în relaţia care se înnoadă cu mediul uman.

Aceste experienţe care sunt ancorate în mica copilărie, se acumulează, se sintetizează şi se sedimentează pentru a constitui treptat, în straturi succesive, reprezentările de sine şi asupra lumii. Pière Aulagnier (1975) sugerează termenul de reprezentări pictografice, amalgam compozit al trăirilor corporale şi afective, care va servi drept mulaj pentru toate reprezentările ulterioare care le va obţine subiectul din experienţa sa cu realitatea internă şi externă.

Date fiind acestea, când persoana va utiliza o parte din corpul său, de exemplu mâinile, pentru a-şi reprezenta sau pentru a desena alte personaje - de exemplu membrii familiei sale - întreaga sa motricitate şi imaginile pe care şi le-a făurit asupra corpului său, vor purta urmele trăirilor sale afectiv-corporale, şi aceasta oricare ar fi rezistenţele sale şi masca sub care le acoperă. De exemplu, introiecţia unei relaţii cu mama resimţită ca lipsită de căldură, va putea fi reprezentată în desen printr-un grafism în general unghiular, rigid, lipsit de suplețe şi de nuanţă, sau printr-o distanţă între membrii familiei. O relaţie primară prezentând un deficit în sensul continuităţii, şi ocazionând reprezentări goale şi de discontinuitate psihică şi corporală, va putea fi reprezentată în desen prin personaje deschise, neancorate pe sol, cu părţi detaşate unele de celelalte.

Din această perspectivă, formulăm ipoteza că, de regulă, cu cât un afect este mai arhaic, cu atât el se înscrie mai profund în imaginea corporală. El este reprezentat mai degrabă ca făcând parte din corpul propriu şi în consecinţă din stilul însuşi al desenului, sau este manifestat de o manieră nediferenţiată în fiecare personaj. Cu totul altfel se petrec lucrurile cu trăirile, în special conflicte, care survin mai târziu în dezvoltarea afectivă, după ce obiectele semnificative au fost descoperite în exterioritatea şi în alteritatea lor. Expresia trăirilor este mai diferenţiată, acestea păstrându-şi inserţia în creuzetul iniţial instaurat în mica copilărie. Afectele şi conflictele sunt atunci reprezentate în cadrul distincţiilor între personaje, al apropierilor şi depărtărilor acestora.

Am ales ca şi cadru de analiză modelul psihanalitic de interpretare a visului, respectiv un proces de înţelegere care merge de la conţinutul manifest până la o semnificaţie ascunsă, conţinutul latent, mascat prin procedeele de deplasare, condensare şi de figurare care

sunt procese primare. Analiza pe nivele ne permite, pornind de la indici evidenţi care reies dintr-o primă lectură sistematică a desenului, să explorăm conţinuturile afective inconştiente. În Figura 1 am diferenţiat patru etape ale muncii interpretative. Selectarea elementelor observate în desen - grupate în primele cinci părţi ale grilei pe care o prezentăm - constituie prima din aceste etape. Obţinem o primă schiţă organizată a indicilor semnificativi. Într-o a doua etapă, care corespunde părţilor şase şi şapte ale grilei, procedăm la un prim palier interpretativ şi, concomitent, la elaborarea convergenţelor interne punând în legătură ipotezele presupuse, şi reţinând pe cele care reapar sau se repetă. Ipotezele izolate nu sunt eliminate imediat, ci sunt conservate pentru a fi cântărite şi comparate cu ipotezele de la nivelurile următoare.

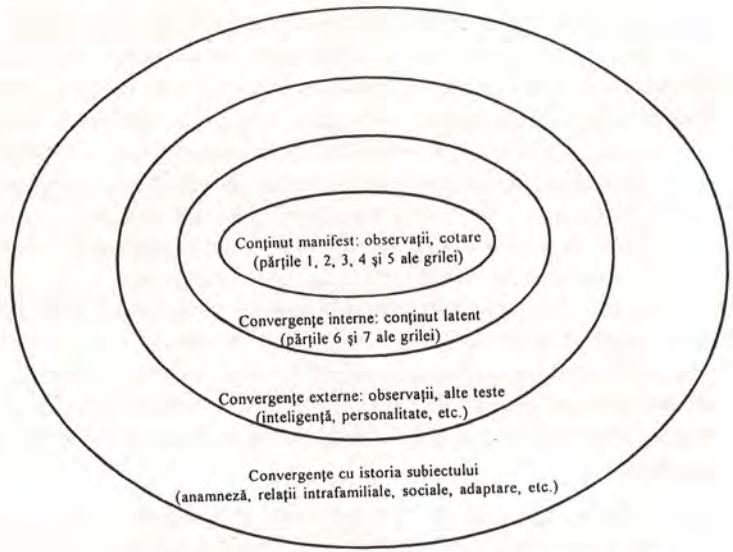

Conţinut manifest: observaţii, cotare
(părţile 1, 2, 3, 4 şi 5 ale grilei)
Convergenţe interne: conţinut latent
(părţile 6 şi 7 ale grilei)
Convergenţe externe: observaţii, alte teste
(inteligenţă, personalitate, etc.)
Convergenţe cu istoria subiectului
(anamneză, relaţii intrafamiliale, sociale, adaptare, etc.)

Figura 1: Etapele de interpretare a datelor desenului familiei

În a treia etapă, procedăm la o încercare de confruntare a ipotezelor elaborate în timpul analizei desenului familiei, cu cele provenind din alte instrumente diagnostice: teste de dezvoltare, intelectuale, proiective, etc. Acest procedeu generează noi ipoteze, sau vine să sancţioneze pe cele deja formulate. În fine, o a patra etapă vizează punerea în legătură a datelor diagnostice culese, cu istoria

subiectului, de unde poate proveni o altă rețea interpretativă. În acest moment final al analizei, ipotezele rămase izolate pot fi abandonate, prin lipsa de validare.

Ipotezele se elaborează, deci, plecând de la datele de bază ale desenului familiei în etape succesive. Nici un moment nu afirmăm că subiectul „este" așa, ci mai degrabă că ne apare ca posedând o caracteristică de organizare internă sau de relaționare sau alta, pe baza elementelor notate.

Acest model propus, cu cele patru etape ale sale, poate fi asociat cu modelul ecosistemic așa cum este definit de Bronfenbrenner în scrierile sale (din care 1979, 1996). În fapt, ipotezele formulate cu ajutorul desenului familiei sunt progresiv confruntate cu sistemele implicând alte modalități de funcționare ale subiectului, cu istoria sa și cu contextele vieții sale (familiale, școlare sau profesionale, sociale).

Dincolo de utilizarea sa ca probă proiectivă, Stein (1997) menționează utilizarea în practica pediatrică a desenului familiei, care permite obținerea de indici asupra comportamentelor individuale și relațiilor familiale, dar și judecarea maturității capacităților vizuale, motrice și spațiale. Acest test al desenului familiei poate face parte dintr-o baterie de verificare a gradului de pregătire pentru școală sau pentru evaluarea neurologică sau a problemelor de înțelegere. Borges și Loureiro (1990) au subliniat deja utilitatea desenului familiei în cadrul consilierii psihopedagogice.

. Desenul familiei poate fi utilizat într-un context de intervenție. Comunian (1984) pune în evidență sprijinul pe care desenul familiei poate să-l constituie pentru o familie în clarificarea relațiilor familiale și a exprimării acestora. De exemplu, el permite membrilor unei familii separate sau re-compuse să ilustreze percepția lor asupra situației actuale (pe cine reprezintă ei? cine nu este inclus? etc.) și să demareze o discuție plecând de la reprezentările lor grafice. Sourkes (1991) propune utilizarea desenului schimbărilor în familie în cadrul unei terapii pentru copiii bolnavi de cancer și pentru frații acestora.

Printre tehnicile permițând inserarea desenului familiei în cadrul terapeutic, citățm tehnica de evaluare utilizând arta familială care constă în reunirea informațiilor într-o întâlnire de psihoterapie Adleriană (DeOrnellas, Kottman și Millican, 1997). Este vorba în acest caz de activități de desen, familia lucrând în echipe pe foi de hârtie separate,

apoi lucrând toți împreună pe aceeași foaie. De notat că terapeutul poate astfel obține informații mai rapid atât despre indivizi cât și despre întreaga familie. Acest aspect al rapidității obținerii informațiilor este subliniat și de Cook (1991).

Putem cita și pe Spotts și Brooks (1993) care, în cadrul unei terapii analitice, utilizează desenul familiei pentru a construi continuitatea la un copil de șapte ani care a trăit pierderea părinților săi și este extrem de sărac. Faptul de-a determina desenarea în mod repetat a desenului familiei ar constitui un demers terapeutic pentru anumite persoane care desenând conștientizează ceea ce sunt pe cale să-și reprezinte. Worden (1985) utilizează desenul familiei în cadrul terapiei unui copil de unsprezece ani care se reface după o encefalită virală. Iar Fleuridas (1988), măsoară grație desenului familiei în acțiune, efectele legate de timpul de intervenție în cadrul terapiilor familiale scurte.

CALITĂȚI PSIHOMETRICE ȘI UTILIZĂRI

În virtutea calităților sale proiective, testul desenului familiei este utilizat de numeroși clinicieni și cercetători pe diferite populații. Dacă majoritatea studiilor au fost realizate asupra copiilor de vârstă școlară, există și câteva studii asupra copiilor mai mici și altele asupra adolescenților sau adulților.

Tematicile abordate prin intermediul desenului familiei sunt, de asemenea diverse. În fapt, o recenzie a publicațiilor înscrise în principalele baze de date bibliografice după originea lor (ERIC, PsyLIT, Dissertation Abstracts International) permite degajarea a patru teme principale:

1. descrierea diferențelor legate de vârstă sau sex și studiul calităților psihometrice ale testului desenului familiei (validitate, fidelitate);
2. evaluarea relațiilor intra-familiale, în special, ale copiilor cu părinți separați, recăsătoriți sau ale copiilor care au pierdut un părinte;
3. evaluarea populațiilor prezentând diferite tulburări;
4. descrierea diferențelor legate de cultură.

1. Studiul calităților psihometrice

Sensibilitate genetică

Dubuck și Dudek (1984) au arătat că procesul de creație dintr-un desen este mai elaborat odată cu creșterea vârstei. Diferite populații de copii au permis punerea în evidență a sensibilității genetice a desenului familiei. De exemplu, Ortega și Pereira dos Santos (1987) au studiat această sensibilitate genetică pe 300 de copii brazilieni cu vârste între 7 și 9 ani, bazându-se pe 52 de caracteristici ale desenului ținând de trei nivele: caracteristici generale, structurile formale și conținutul. Gendre, Chetrit și Dupont (1977) au evidențiat, de asemenea, influența vârstei asupra cotării pe scala intelectuală concepută de ei pentru desenul familiei.

Morval (1973) a făcut o cercetare pe un eșantion de 418 școlari din Montréal (băieți și fete cu vârste cuprinse între 5 și 11 ani). Rezultatele cercetării sale arată, de asemenea, sensibilitatea genetică a desenului familiei, relația sa cu evoluția grafismului la copil. Într-un articol publicat în 1974, Morval prezintă grafic evoluția localizărilor desenelor după vârsta copiilor (de la 5 la 11 ani). În plus, ea a arătat (1973) că, de regulă, copiii mici (sub 8 ani) reprezintă propria familie, în timp ce copiii mai mari desenează de obicei o „familie-tip" cu trei sau patru membri. Utilizând desenul familiei în acțiune, Brewer (1980) arată că, adesea, copiii mici (6-8 ani) se desenează în interacțiune cu membrii familiei, spre deosebire de copiii mai mari (9-12 ani).

Frecvența anumitor indici - recunoscuți ca indicând prezența unei patologii - variază cu vârsta. De exemplu, compartimentarea, încercuirea, faptul de-a trasa borduri sau linii în partea de sus și de jos, evidențiate de Reynolds (1978) ca și trăsături semnificative, au fost notate de Thomson (1975) ca fiind foarte frecvente la adolescenți. Putem explica în mod special această frecvență prin nevoia normală de autonomie, de separare-individuare a adolescentului în raport cu familia sa. De altfel, Standard (1994) a arătat că dimensiunea relativă a personajelor reflectă în adolescență acest proces de separare-individuare. Un alt exemplu de indice variind cu vârsta îl constituie omisiunea părților corpului demonstrată de Jacobson (1973) ca relativ frecventă la copiii de 6 la 9 ani - în special la băieți (20 la 25%).

Cambier și Pham Hoang Quoc Vu (1985) au arătat, de asemenea, că desenul familiei este sensibil față de evoluția afectivă a copilului de la stadiul pre-oedipian la cel post-oedipian. Copilul se angajează într-o manieră mai puternică în problematica relațională a familiei. Astfel, de-a lungul anilor, desenul familiei reflectă din ce în ce mai mult perturbările afectând familia.

Diferențele legate de sex

Pe baza a 647 de desene ale familiei în acțiune obținute de la copii de 5 până la 13 ani, Abate (1994) pune în evidență diferențele legate de sex. Fetele arată o superioritate cantitativă în frecvența detaliilor iar băieții o excelență calitativă în special în utilizarea umbrelor și a profilurilor. După Morval (1973), băieții desenează tatăl în prim plan și mai mare, arătând astfel că îl valorizează. Dimpotrivă, fetele

desenează în prim plan mama iar distanța ce separă mama de fată crește cu vârsta, relevând că proximitatea devine mai puțin necesară odată cu creșterea vârstei.

Comparația între datele obținute de O' Brien și Patton (1974) și cele ale lui Holtz, Moran și Brannigan (1986) scoate în evidență diferențele legate de sex între copii și adulți tineri studenți la liceu. O' Brien și Patton au notat că cei 79 de copii studiați (de 10 până la 14 ani) se desenează mai aproape de figura maternă decât de figura paternă și se reprezintă ca fiind mai mici. Dimpotrivă, Holtz arată că tinerii de sex masculin se reprezintă la fel de frecvent aproape de figura maternă ca și de cea paternă, în timp ce fetele se desenează într-un număr mai mare lângă figura maternă. Aceste diferențe reflectă probabil schimbările legate de vârstă și de sex în procesul de identificare și de separare-individuare la copii, adolescenți și adulți tineri.

Acceptarea socială de către co-vârstnici este o variabilă care influențează diferit fetele și băieții în realizarea desenului familiei. În fapt, dimensiunea figurilor parentale ale fetelor acceptate social este mai mare decât cea a băieților acceptați de co-vârstnici, iar dimensiunea figurii materne este superioară la fetele acceptate în raport cu cele respinse (Rabinowitz, 1992).

Validitate

Validitatea desenului familiei a fost pusă în evidență utilizând diferite tehnici. În rezumatul unei publicații, din nefericire în limba daneză, Soes (1984) arată că a dovedit validitatea desenelor familiei în acțiune la unsprezece copii între 11 și 13 ani, prin evaluările învățătoarelor. Deren (1975) arată validitatea interpretărilor desenelor realizate de 239 membrii din 91 de familii.

La rândul său, Conant (1989) demonstrează validitatea de construct a desenului familiei în acțiune utilizând două sisteme de cotare, unul obiectiv și celălalt subiectiv. Cu o *Scală semantică diferențială a familiei* (*Semantic Differential Family Scale*), Shaw (1990) arată validitatea desenului familiei în acțiune, și aceasta pentru copiii de culoare americani din centrul Statelor Unite.

Lieberman și Baer (1992) au studiat percepțiile a cincizeci de subiecți cu vârste între 9 și 17 ani, comparând desenele familiei în

acțiune cu două măsuri obiective: o scală a mediului familial, *Family Environment Scale* și un instrument vizând îngrijirile și atașamentul parental, *Parental Bonding Instrument*. Scorurile astfel obținute sunt corelate cu scorurile cantificate ale desenului familiei în acțiune. Caracteristicile desenului se dovedesc a fi în relație cu calitățile relațiilor parentale, ceea ce concordă cu teoria psihodinamică a dezvoltării.

Printre studiile ce aduc dovezi asupra validității desenului familiei citâm pe cel al lui O' Brien și Patton (1974). Acești doi autori au comparat desenele familiei în acțiune cu scorurile la *School Behavior Checklist* (un instrument completat de învățătoare destinat descrierii comportamentului școlar al copilului), la *Children's Manifest Anxiety Scale* (o scală de anxietate a copilului) și la *Coopersmith Self Esteem Inventory* (un inventar al stimei de sine). Rezultatele lor arată că pentru copiii care reprezintă figura parentală foarte activă și puternică, nivelul de anxietate manifestă este ridicat și scorul pe scala stimei de sine este scăzut. Dimpotrivă, când figura parentală este personajul cu care se identifică copilul, stima de sine a copilului este ridicată. Cercetarea lui Tharinger și Stark (1990) arată că abordarea calitativă a desenului familiei în acțiune este corelată în mod semnificativ cu auto-evaluarea și stima de sine, ca și cu aspectele funcționale ale familiei.

În scopul evaluării pregătirii pentru școală a copiilor mici (5 și 6 ani), Longmaid (1994) a strâns 200 de desene ale familiei. Cotarea utilizată este clasificarea desenelor a lui Kaplan și Main (1986) bazată pe teoria atașamentului. Aprecierea învățătoarei, referitoare la comportamentul elevilor săi, este în relație cu această clasificare a desenelor, la fel ca și motricitatea fină, aptitudinile cognitive și statutul socio-economic. Datele pun în evidență o bună validitate a acestei clasificări pentru populația studiată.

Majoritatea studiilor relizate cu desenul familiei sau cu desenul familiei în acțiune arată, deci, că datele obținute sunt valide atunci când se ia în considerare ansamblul datelor obținute.

Analiza indicilor izolați, dimpotrivă, este descurajantă. De exemplu, Acosta (1990) pune în legătură două variabile ale desenului familiei în acțiune, indicând proximitatea interpersonală (bariere între personaje și distanța între membrii familiei) cu o măsură de auto-evaluare a relațiilor familiale și cu un chestionar completat de învățătoare și de către părinți. Cele două variabile indici alese în

desenul familiei în acţiune pentru a reprezenta proximitatea interpersonală nu se dovedesc a fi în legătură cu celelalte măsuri ale relaţiilor familiale. Un alt exemplu îl constituie studiul realizat de Holtz, Brannigan şi Schofield (1980) asupra 28 de elevi şi 44 de eleve de liceu. Holtz şi colaboratorii au administrat trei instrumente pe baza desenului familiei în acţiune. Ei au arătat că nu există o corelaţie semnificativă între distanţa ce separă subiectul de ceilalţi membri ai familiei în desen şi cele două scale utilizate pentru evaluarea distanţei interpersonale.

Cele două exemple de cercetare a indicilor univoci arată cât de inutil ar fi să încercăm să facem o analiză simplificată a indicilor provenind din desenul familiei. Acest test îşi relevă întreaga bogăţie doar atunci când se ia în considerare întregul ansamblu de indici grafici şi când ne construim treptat interpretarea: indicii trebuie articulaţi între ei de către clinician pentru ca acesta să emită ipoteze la un prim nivel; apoi, în conjuncţie cu indicii de nivel superior se precizează ipotezele; şi, tot aşa, diferitele niveluri încastrându-se unele în altele, pentru ca în final să se ajungă la o interpretare globală (a se vedea Figura 1). Subliniem că diferenţele de funcţionare între nivelurile conştient şi inconştient sunt reflectate de complexitatea interpretării. Este, deci, de înţeles că eşecurile suferite de cercetători în munca lor de validare sunt în parte legate de dificultăţile în stabilirea unei distincţii între nivelurile manifeste şi latente şi de trasarea legăturilor de la cauză la efect între aceste nivele.

Fidelitate.

Utilizând, în teza sa de doctorat, două sisteme de cotare (unul obiectiv şi celălalt subiectiv), Conant (1989) demonstrează că desenul familiei în acţiune poate fi cotat fidel cu cele două sisteme. Din punctul său de vedere, Morval (1974) a cerut de la trei judecători să corecteze patruzeci de desene ale familiei. Judecătorii nu dispuneau decât de informaţii de bază: sexul şi vârsta copilului, nivel socio-economic şi compoziţia fratriei. Judecătorii au obţinut o concordanţă ridicată în cazul în care copilul a desenat familia sa adevărată (dimpotrivă, concordanţa este mai redusă când este vorba de familia imaginară). Pentru a confirma acest rezultat, să menţionăm că în trecerea în revistă a publicaţiilor referitoare la desenul familiei în acţiune, Handler şi Habenicht (1994) notează că, după studiile realizate, fidelitatea între

judecători este foarte ridicată (procentajele acordului variind între 87 şi 95%).

Studiile de fidelitate test-retest sunt mai puţin numeroase şi ajung la rezultate mai variate. În 1976, Morval şi Laroche au obţinut patru desene ale familiei de la nouăsprezece fete de 7 şi 8 ani, la interval de patru săptămâni. Rezultatele s-au dovedit stabile în planul caracteristicilor generale, al structurilor formale şi al conţinutului. Studiul lui Morval şi Lazarus (1983) realizat pe cincizeci de copii din ciclul primar de şcoală, evaluaţi la interval de două săptămâni cu desenul familiei în acţiune, arată că fidelitatea variază între 46 şi 90%. Dar, să nu uităm că desenul familiei ia în calcul sentimentele şi percepţiile copilului la un moment dat, cel al realizării desenului. Dimpotrivă, fidelitatea în timp este mai mare pentru celelalte variabile, fiind vorba, de exemplu, de omisiuni ale părţilor corpului sau de desene realizate pe dosul foii (10 la 90%).

2. Evaluarea relaţiilor intra-familiale

Reprezentarea constelaţiei familiale a copilului prin intermediul desenului familiei este considerată ca unul din cele mai bune teste proiective. Este motivul pentru care mai multe studii efectuate cu acest test se referă la relaţiile familiale atunci când legăturile cuplului parental sunt dizolvate. Cobla şi Brazelton (1994) menţionează interesul utilizării testului desenului familiei pentru descoperirea percepţiilor copiilor asupra recăsătoririi părinţilor lor. Berger (1994) notează că desenele reflectă ambianţa familială, natura relaţiilor, rolurile, alianţele şi factorii de stres şi descrie cum se simte copilul faţă de ceilalţi membri ai familiei. Testele desenului familiei permit copiilor să-şi exprime într-o manieră acceptabilă percepţia lor asupra familiei. Obţinerea acestei informaţii permite şi planificarea intervenţiilor pentru diminuarea conflictelor, creşterea sentimentului de apartenenţă la noua familie, precum şi ameliorarea calităţii vieţii acestor copii.

Comparaţia a douăzeci şi doi de copii de 6 până la 8 ani cu părinţi divorţaţi şi a douăzeci şi doi de copii de aceeaşi vârstă din familii intacte, le-a permis lui Cargo şi Pestalozzi (1990) să arate că, în funcţie

de apartenenţa la o familie intactă sau divorţată, conceptul de familie este perceput diferit. De exemplu, băieţii din familii separate au mai frecvent tendinţa de-a uita tatăl în desenele lor.

Cu ajutorul desenului familiei, Morval (1975) a realizat trei studii asupra copiilor fără tată. Prima concluzie reieşind din aceste studii este că aceşti copii asociază timpul în care cei doi părinţi trăiau împreună unei perioade mai fericite în viaţa lor. Cei ai căror părinţi s-au separat dovedesc o imagine de sine mai perturbată, mai multă anxietate şi mai multă ambivalenţă faţă de tată. În fine, cei al căror tată este mort relevă mai multă ambivalenţă faţă de mamă şi faţă de ei înşişi.

Lucrarea de doctorat realizată de Sindou, şi publicată în 1991-1992, se referă la imaginea de sine şi la reuşita şcolară a optzeci de copii de 9 până la 12 ani. Acest studiu a fost efectuat în special cu ajutorul al desenului familiei, pe copii cu părinţi divorţaţi sau nedivorţaţi. Rezultatele acestei cercetări arată despre copiii cu părinţi divorţaţi că exprimă o reprezentare de sine mai slab valorizată în desenul familiei, numai dacă au un eşec la şcoală.

Spigelman, Spigelman şi Engelson (1992) au studiat desenele familiei a 54 de copii din familii divorţate şi tot atâţia copii din familii intacte. Băieţii cu părinţi divorţaţi omit fratriile mai frecvent decât fetele sau băieţii cu părinţi nedivorţaţi. Pentru toţii copiii, tatăl are un rol important. Exprimarea problemelor familiale ale copiilor care au trăit experienţa divorţului se realizează prin omisiunea de membri ai familiei, prin separarea unuia sau mai multor membri de restul familiei, prin disimularea sau absenţa de mâini sau picioare.

La o sută treizeci şi şase de copii din clasele a doua, a patra, a şasea şi a opta a fost administrată o baterie de teste pentru evaluarea sentimentului de singurătate (două chestionare şi trei desene ale familiei). Copiii cu un sentiment redus de solitudine faţă de părinţi lor au obţinut scoruri mai ridicate în termeni de integrare a propriei lor reprezentări în desenul familiei decât cei cu scoruri ridicate de solitudine faţă de părinţii lor (Halvorsen, 1996). Aceste rezultate confirmă că desenul familiei în acţiune se dovedeşte o măsură utilă pentru evaluarea proximităţii figurilor parentale faţă de reprezentarea de sine (Holtz, Moran şi Brannigan, 1986).

O cercetare condusă la Universitatea Tulane, de Koenig în 1979, arată că, în comparaţie cu bărbaţii heterosexuali, cei homosexuali au

desenat o figură maternă mai mare decât cea a tatălui în cadrul desenului familiei. Acest rezultat arată că în anumite cazuri de homosexualitate, identificarea cu mama, structura familială şi socializarea pot fi importante.

Deja evocate în partea precedentă, anumite studii aparţin unui nou curent de cercetare centrat pe ataşamentul evaluat prin desenul familiei, curent ce pare a se concretiza în cursul ultimilor ani. Cercetarea realizată de Pianta, Longmaid şi Ferguson (1999) pe 200 de copii americani de 5 până la 7 ani cu diverse origini rasiale şi socio-economice, permite punerea în relaţie a sistemului de clasificare bazat pe teoria ataşamentului pentru interpretarea desenului familiei şi clasamentul realizat de învăţătoare referitor la funcţionarea socio-afectivă şi comportamentală a copilului. Kaplan şi Main (1986) sugerează că organizarea ataşamentului se reflectă în reprezentările relaţiilor familiale în desenul familiei prin intermediul a opt dimensiuni sau constructe: gradul de mişcare prezent în personaje, individuarea personajelor, plenitudinea formei umane, calitatea surâsului, dimensiunea personajelor, centrarea în cadrul foii, impresia globală de vulnerabilitate sau de invulnerabilitate. Impresia globală a desenelor familiei realizate de copii clasificaţi ca având un ataşament ce dovedeşte securitate este că familia reprezentată (sau copilul) este în mod esenţial fericită. Aceste desene conţin elemente realiste şi descriu adesea persoane în interacţiune unele cu celelalte. În mod contrar, desenele copiilor clasificaţi ca având un ataşament ce dovedeşte o lipsă de securitate şi evitant, lasă o impresie generală de fericire irealistă cu personaje nediferenţiate (aceeaşi dimensiune, aceeaşi aparenţă, acelaşi surâs exagerat) şi fără o legătură. Dimpotrivă, desenele copiilor dovedind lipsă de securitate şi ambivalenţă dau o impresie generală de vulnerabilitate, copilul putând apărea ca izolat de grupul familal sau speriat, neliniştit. Desenele neinterpretabile sau sinistre, cu elemente de presiune cum ar fi nori sau sânge, sau în care copilul este absent, relevă reprezentări dezorganizate.

Rezultatele lui Piante şi colaboratorii arată că aprecierea reprezentărilor grafice ale familiei este în legătură cu cea a învăţătoarei, realizată cu *Teacher-Child Rating Scale* şi că fidelitatea acestei clasificări poate fi demonstrată. Lere, Garcia şi Acevedo (1995) au arătat că desenele familiei realizate un la an după prima evaluare confirmă în 77% din cazuri categoria de ataşament în care copilul fusese clasificat datorită primelor desene ale familiei.

Un alt studiu a fost făcut pe copii americani de diverse origini rasiale, de 8-9 ani, cu risc înalt. Fury, Carlson şi Sroufe (1997) au îmbunătăţit indicii clasificării lui Kaplan şi Main, de exemplu, utilizând drept indici de ataşament anxios evitând o lipsă de individuare, aspecte precum distanţarea copilului de mamă, omisiunea mamei (sau a copilului), braţe coborâte, lipite de corp, exagerarea capetelor, lipsa de culori şi faptul că membrii familiei sunt deghizaţi. Fury şi colaboratorii au arătat, ca şi alţi cercetători citaţi anterior, că investigarea indicilor individuali nu poate permite discriminarea desenelor după tipul de ataşament al copilului. Dimpotrivă, cumulul de semne este foarte util.

În sfârşit, Kidd şi Kidd (1995) au studiat ataşamentul faţă de animale reprezentat în desene (reprezentarea propriei persoane, a unui animal şi a unui membru al familiei) şi au arătat că acei copii ce posedă un animal îl desenează mai aproape de ei decât pe membrii familiei.

3. Evaluarea diferitelor populaţii

În descrierea lor asupra testului familiei în acţiune, Knoff şi Prout (1985) citează cinci populaţii pe care au utilizat testul desenului familiei în acţiune:

- copii şi adolescenţi „normali";
- copii şi adolescenţi având tulburări afective sau comportamentale;
- populaţii cu nevoi educaţionale speciale (deficienţi mintali, copii cu tulburări de înţelegere sau cu retard perceptivo-motor);
- copii diabetici;
- copii maltrataţi.

Trecerea în revistă a acestei probleme pe care am realizat-o referitor la desenul familiei permite relevarea de studii efectuate despre:

- ataşamentul copiilor faţă de animale (Kidd şi Kidd, 1995);
- copii bilingvi (Hamilton, 1984);
- copii cu tulburări afective (McPhee şi Wegner, 1976; Myers, 1978; Feuer, 1989);
- copii astmatici (Peçanha, 1997);
- copii cu dificultăţi de înţelegere (Pellettieri, 1971; Raskin şi Pitcher-Baker, 1997; Raskin şi Bloom, 1979);
- identificarea copiilor dintr-un mediu familial stresant printr-un profil de desen (Brakarsh, 1989);
- identificarea copiilor abuzaţi sexual (Hackbarth, Murphy şi McQaray, 1991); Kaplan, 1991; Rodgers, 1992; Bristow, 1994) sau a impactului asupra adulţilor care au fost abuzaţi sexual în copilărie (Glaister, 1994);
- copii în situaţia de doliu (Forrest şi Thomas, 1991);
- impactul cancerului asupra copilului şi asupra fratriei (Sourkes, 1991) sau asupra familiei (Cornman, 1993);
- adolescenţi cu tulburări comportamentale (răspunsuri ale mamelor la desenelor familiei în acţiune realizate de copii, Goldschmidt, 1991), adolescenţi psihotici (Carneiro, 1988);
- femei alcoolice (Soulestrowska, Bienicka şi Arendarska, 1987), copii proveniţi din familii alcoolice (Matejcek şi Strohbachova, 1981; Gardano, 1988);

- femei cu tulburări alimentare (Lindquist, 1992);
- pacienţi cu schizofrenie paranoidă (Grzywa şi Kucharska-Pietura, 1998);
- pacienţi depresivi (Wright şi McIntyre, 1982).

Pentru a detalia un exemplu din această lungă listă a utilizărilor desenului familiei, vom prezenta rezultatele a patru studii privind abuzul sexual al copiilor. Aceste studii arată că desenul familiei (utilizat de clinicieni experimentaţi) constituie un bun mijloc de detectare a abuzului (6). Mai mult, se pare că mai degrabă ambianţa familială de maltratare este cea care afectează dezvoltarea copilului decât actul de abuz însuşi (Bristow, 1994). Hackbarth şi colaboratorii (1991) au arătat că nu numai desenele familiei în acţiune ale copiilor abuzaţi sexual îi diferenţiază de copiii care nu au suferit un abuz, ci, că şi desenele mamelor copiilor abuzaţi reprezintă situaţii familiale semnificative mai puţin dezirabile decât cele ale celorlalte mame. La rândul său, Rodgers (1992) a arătat pentru copii şi adolescenţi implicaţi în abuzul sexual - ca victime sau ca agresori - că o analiză a regresiei multiple pune în evidenţă diferenţele în raport cu grupul de control. În fapt, victimele - ca şi agresorii - desenează paturi, personaje îmbrăcate cu lenjerie de corp sau dezbrăcate, omit bustul, desenează vag mâinile şi reprezintă obiecte în gura personajelor mult mai frecvent decât copiii din grupul de control. Subiecţii abuzaţi sau abuzatori fac desene care includ multe detalii, cu conotaţie sexuală, sau fac desene rudimentare fără detalii. Aceasta confirmă rezultatele lui Kaplan (1991) care a arătat că atunci când copiii desenează o familie în care se vede o activitate intimă sau sexuală, există bănuiala prezenţei unui abuz sexual.

Grila de analiză pe care am elaborat-o (1997) pentru analiza desenului familiei a fost utilizată în cadrul mai multor cercetări pe care le vom prezenta pe scurt. Cea mai mare parte nefiind terminate, vom prezenta mai ales contextul acestora şi specificitatea contribuţiei lor la desenul familiei.

---

6. Reamintim că, după părerea noastră, indicii de abuz provenind din desenul familiei trebuie coroboraţi cu indicii similari provenind din alte probe.

Mai întâi, într-o cercetare în curs, Oullette, Charbonneau, Jourdan-Ionescu şi colaboratorii (1999) explorează traiectoriile copiilor plasaţi în familii de plasament din cauza maltratării. În acest cadru, una din modalităţile de-a studia legăturile familiale şi ataşamentul copiilor faţă de familia lor de plasament constă în clasificarea producţiilor lor grafice. În fapt, desenul familiei ni se pare perfect indicat pentru studiul impactului situaţiilor de separare asupra copiilor. Astfel, am cerut fiecărui copil întâlnit pentru acest proiect (n=15) să deseneze familia sa. Identificarea personajelor reprezentate în acest desen ne permitea să ştim care din familiile copilului a fost reprezentată mai întâi (familia de origine sau cea de plasament). Când a terminat, i s-a cerut să deseneze cealaltă familie. Datele, în curs de analiză, arată că marea majoritate a acestor copii plasaţi desenează în primul rând familia de origine. În anumite cazuri, impactul dezorganizării situaţiei familiale asupra copilului este foarte vizibil în desenele sale, în timp ce comportamentul său (mai ales cel de retragere) nu apare ca fiind atât de deranjant pentru lucrătorii sociali. Desenul familiei permite în acest caz punerea accentului pe percepţia pe care o are copilul asupra situaţiei pe care o trăieşte actualmente, pe impactul problemelor de maltratare pe care le-a trăit şi pe dificultăţile de ataşament care au fost determinate de către plasamentele în legătură cu maltratarea.

În scopul cunoaşterii percepţiei lor asupra familiei în care un copil prezintă tulburări, desenul familiei a fost realizat de către mame ale copiilor mici care riscă să frecventeze un serviciu de intervenţie preventivă (Jourdan-Ionescu, Palacio-Quintin, Desaulnier şi Couture, 1998). În acest caz este vorba de a cere părinţilor (în marea lor majoritate mame) copiilor de vârstă preşcolară care au tulburări de comportament să facă un desen al familiei lor actuale. Datele clinice provenind din desenele realizate au permis formularea recomandărilor de intervenţie. Mai mult, utilizat în cadrul atelierelor de intervenţie preventivă, desenul familiei poate servi pentru a determina conştientizarea părinţilor care participau la atelier.

Pentru a înţelege mai bine impactul maltratării, Brulé compară indicii de internalizare şi de externalizare în testul desenului familiei a 30 de copiii între 6 şi 11 ani cu simptome indicate de învăţătoare (cu *Teacher report forme*) şi de către părinţii lor (cu *Achenbach*) şi cu scorurile a treizeci de copii de control.

Desfăşurat în cadrul Serviciului pentru studenţi din Université du Quebec à Trois-Rivières în toamna anului 1998 de către Labelle,

Lachance şi Léveillée, s-a realizat un studiu pe studenţii care solicitau servicii de consiliere psihologică. Obiectivul acestei cercetări, care se dorea exploratorie, era de a stabili mai degrabă profilul studenţilor consiliaţi decât problematica acestora, cu referire la alte cercetări efectuate în alte medii universitare. Studenţilor care au acceptat să participe li s-au aplicat mai multe probe, printre care şi testul familiei. Dat fiind numărul impresionant de teste administrate, doar o parte din acestea a fost corectată şi analizată până în prezent. În momentul acestei ediţii a lucrării de faţă, cele câteva probe cotate au permis constatarea în primul rând a legăturilor dintre elementele de diagnostic relevate în cadrul desenului şi cele reieşind din alte probe, printre care şi proba atribuţiei cauzale a lui Lebel (1986), Rorchach, SCID I şi II (Spitzer, Williams şi Gibbon, 1990), precum şi chestionare ale stimei de sine şi suportului social.

4. Descrierea diferenţelor legate de cultură

Numeroase studii s-au făcut cu scopul de-a arăta cum se exprimă valorile culturale în cadrul desenelor copiilor. Anderson (1995) le-a cerut la 70 de copii suedezi, 140 de elevi tanzanieni şi 52 de copii sud-africani exilaţi în Tanzania să deseneze viitoarea lor familie. Studiul a relevat diferenţe culturale la nivelul relaţiilor spaţiale (distanţa între personaje, ocluziuni, gradaţia dimensiunilor). Copiii suedezi reprezintă copiii la o distanţă mai mare de părinţi şi decorează mai degrabă obiectele decât fiinţele umane. Copiii din Tanzania aliniază membrii familiei cu distanţe reduse între personaje şi adaugă detalii hainelor. Cât despre copiii sud-africani, aceştia au făcut desene care se plasează la un nivel intermediar între celelalte două grupe de copii.

Didillon şi Vanderwiele (1988) au realizat o lucrare importantă despre două sute de fete şi două sute de băieţi cu vârste între 7 şi 14 ani de la o şcoală primară din Brazaville. Rezultatele lor au arătat că anumite date trebuie interpretate după cultura căreia aparţin aceşti copii. De exemplu, datorită - printre altele - dimensiunilor familiilor africane, 23% dintre subiecţi nu se reprezintă pe ei înşişi; dacă se desenează, o fac în special ca primul personaj (doar 6%). Rezultate asemănătoare au fost obţinute în Zair. Fetele realizează desene mai

rudimentare decât băieţii. Dimensiunea părinţilor ar avea o semnificaţie afectivă în timp ce ordinea în care sunt reprezentaţi părinţii ar avea o legătură cu autoritatea. În fapt, tatăl este reprezentat primul de către 50% dintre copii (44% dintre fete şi 56% dintre băieţi), mama de către 19% dintre copii (22% dintre fete şi 16% dintre băieţi). Dimpotrivă, băieţii îşi desenează tatăl mai mare decât mama în 51% din cazuri (31% dintre fete) şi mama mai mare în 33% din cazuri (45% dintre fete). De notat că Didillon şi Vanderwiele remarcă faptul că, în general, tatăl este cu adevărat mai mare decât mama. În fine, datele obţinute de aceşti autori arată că evoluţia genetică este mai lentă decât la copiii occidentali, probabil deoarece copiii africani nu dispun de material de desen în timp ce copiii occidentali sunt supra-stimulaţi, încă de la vârsta pre-şcolară, în planul grafiei.

Într-o cercetare publicată în 1998, Nuttall, Chieh şi Nuttall (1988) au comparat desenele familiei în acţiune ale copiilor de şcoală elementară provenind din China cu cele ale copiilor din Statele Unite. Copiii americani exprimă în desenele lor mai mult individualism şi independenţă în raport cu familia lor decât copiii chinezi care includ mai frecvent cei doi părinţi şi bunicii. De asemenea, în teza sa de doctorat, Chuah (1993) a comparat desenele familiei în acţiune a 146 de copii chino-americani cu cele ale 71 de americani-caucazieni. Ansamblul subiecţilor erau copii fără tulburări clinice din clasa întâi până într-a şasea. Copiii chino-americani se disting prin desenele lor reprezentând cultura chineză. Nivelul total de comunicare este scăzut şi mama constituie principala figură educativă. Părinţii se joacă rar cu copiii, cel mai adesea tatăl citeşte ziarul şi mama găteşte. Băieţii se desenează jucându-se cu mingea, fetele făcându-şi temele. Dimpotrivă, copiii americani-caucazieni reprezintă familii care comunică mai mult şi sunt mai interactivi. Cu toate acestea, băieţii se joacă adesea cu mingea, iar fetele citesc sau mănâncă. Chuah a arătat, de asemenea, că locul de naştere, numărul de ani petrecuţi în Statele Unite şi preferinţa lingvistică sunt legate de procesul de aculturaţie a acestor copii. Chuah concluzionează că desenul familiei în acţiune reflectă valorile copiilor, cultura acestora şi poate fi util pentru comparaţiile inter-culturale.

Studiul desenelor familiei a 512 copii cu vârste între 7 şi 11 ani din Barbados, efectuat de Payne (1996) a arătat că valorile culturale vizând structura unităţii familiale şi rolurile parentale se reflectă în reprezentările pe care copiii le au despre părinţii lor în cadrul desenului familiei.

CONSEMNE DE ADMINISTRARE ŞI DE COTARE

ADMINISTRARE

Coala de hârtie trebuie prezentată subiectului orizontal. Examinatorul îi pune la dispoziţie creioane colorate din lemn, dar nu pasteluri, nici carioci sau creioane cerate. Trebuie să dispunem de un ceas cu secundar sau de un cronometru pentru a nota timpul de execuţie.

Consemnul trebuie formulat după cum urmează: „Desenează o familie". În funcţie de obiectivele administrării, acest consemn poate fi modificat sau completat astfel: „Desenează familia ta". În timpul administrării, trebuie să notăm ordinea în care sunt desenate elementele. Examinatorul observă şi notează dacă subiectul este dreptaci sau stângaci, precum şi orientarea mişcării grafice (în sensul scrisului, de sus în jos, etc.). Examinatorul îşi notează, de asemenea, observaţiile asupra mimicii, gesticii, verbalizărilor subiectului, precum şi faptele care sunt sau nu legate în mod manifest de desen.

Când desenul este terminat, examinatorul solicită persoanei să dea un nume familiei desenate, şi să scrie pe desen, deasupra fiecărui personaj, numele, vârsta, sexul acestuia, precum şi legătura cu restul familiei. Examinatorul cere la sfârşit subiectului să arate cu ce personaj se identifică, ce personaj i-ar place să fie el. Această întrebare rămâne valabilă chiar dacă subiectul declară singur că a desenat propria sa familie. Când este vorba de un copil, i se pot pune şi întrebările sugerate de Corman (1970):

- „Care este cel mai drăguţ dintre toţi din familia asta?" „De ce?"
- „Care este cel mai puţin drăguţ dintre toţi din familia asta?" „De ce?"
- „Care este cel mai fericit dintre toţi din familia asta?" „De ce?"
- „Care este cel mai nefericit dintre toţi din familia asta?" „De ce?"

- „Dacă ai face şi tu parte din această familie, cine ai fi?" „De ce?"

Subiectul trebuie apoi să-şi scrie numele pe spatele desenului, precum şi data. În cazul copiilor mici care încă nu ştiu să scrie, examinatorul notează aceste elemente.

COTARE

În mod repetat, am lăsat spaţii în cadrul grilei pentru a scrie remarcile şi impresiile clinice pe care cel ce corectează le poate emite pe măsură ce analizează un protocol. Aceasta permite notarea elementelor pertinente care nu au fost incluse în grilă, precum şi o primă muncă de sinteză.

1. Observaţii în timpul aplicării

Unele observaţii, referitoare la verbalizările subiectului şi la maniera sa de a desena, sensul liniilor şi etapele construirii desenului său, sunt consemnate în timpul administrării. Examinatorul notează mişcarea liniilor, dextrogiră sau sinistrogiră; descrie progresia desenului, care poate fi continuă (cap, corp sau membre desenate dintr-o singură mişcare) sau discontinuă (mai multe linii alternativ la stânga şi la dreapta pentru a face capul, corpul şi membrele, sau mai întâi capetele tuturor personajelor, apoi corpul acestora, etc.), logică (de exemplu capul, corpul, braţele, picioarele) sau nu (o parte a capului, un braţ, o parte a corpului, un picior, apoi părul, de exemplu). Orice altă observaţie asupra manierei personale a subiectului de-a desena trebuie făcută pe loc.

Celelalte observaţii sunt scrise cât mai repede posibil după administrare pentru a nu uita informaţiile. Se notează prezentarea subiectului, maniera de-a se exprima, tenta afirmaţiilor sale şi reacţia adaptativă la situaţia de test, la fel ca şi impresia generală pe care o degajă pentru examinator. Acesta notează, între altele, dacă aparenţa subiectului este foarte îngrijită sau în mod deosebit neglijentă, dacă vocea sa este sigură sau slabă, dacă debitul verbal este fluid sau întretăiat. El indică dacă atitudinea este rigidă, fugitivă, rezervată, dacă subiectul este opozant sau supus, controlat sau spontan. El va înscrie

observaţiile asupra nivelului de atenţie al subiectului, prezenţa anxietăţii şi reacţiile în faţa dificultăţilor ce apar în cursul testării. În fine, analiza propriilor sentimente ale clinicianului faţă de atitudinea subiectului permite obţinerea de informaţii asupra anumitor determinanţi interni ai acestuia din urmă, prin efectul lor asupra relaţiei interpersonale care se constituie în timpul administrării testului. Acest punct trebuie coroborat cu alţi indici clinici.

Timpul de execuţie a desenului este consemnat şi comentat, pentru a aduce date suplimentare asupra caracteristicilor psihomotrice şi afective ale subiectului.

Examinatorul emite apoi ipoteze clinice asupra observaţiilor pe care le-a făcut în timpul administrării, precum şi asupra verbalizărilor subiectului.

2. Compoziţia familiei desenate în raport cu familia reală

- Clinicianul notează în tabel, sub rubrica „Caracteristici" numele personajelor desenate, după ordinea în care au fost desenate. El indică apoi vârsta, sexul şi rolul fiecăruia în cadrul familiei (tată, mamă, copilul cel mai mare, mezin, unchi, etc.).

- Examinatorul scrie apoi membrii familiei reale, numele acestora, vârsta, sexul, precum şi diferenţele observate între fiecare dintre membrii familiei reale şi ai celei desenate, de exemplu între tată şi personajul „tată" desenat. Aceste date provin în principal din anamneza făcută anterior administrării desenului familiei. În cazul copiilor, observaţiile obţinute din diverse întâlniri cu părinţii vin să completeze aceste date.

- Se indică apoi dacă vreun personaj a fost adăugat sau omis în desen, în raport cu familia reală.

- Apoi, se notează cu care dintre personaje se identifică subiectul.

3. Aspectul dezvoltării

Acest punct vizează stabilirea nivelului de dezvoltare a desenului personajului celui mai bine executat. Pentru a determina acest fapt, sugerăm începătorilor care nu sunt familiarizaţi cu evaluarea în termeni de vârstă mintală a desenului persoanei, să utilizeze scala lui Goodenough (Goodenough, 1957; Harris, 1963; Segers şi Liégeois, 1974) pentru a determina nivelul de dezvoltare a fiecărui personaj, şi a reţine nivelul cel mai ridicat. Cum acest procedeu durează destul de mult, sugerăm clinicienilor mai experimentaţi să-şi verifice estimările cu ajutorul versiunii prescurtate şi ilustrate de Stora (1963) sau a grilei Rouma, Partridge şi Schutten (a se vedea Guillarmé, 1983; p. 89). După aceea se poate trece la evaluarea dimensiunilor afective ale desenului, în lumina şi în perspectiva evaluării dezvoltării acestuia.

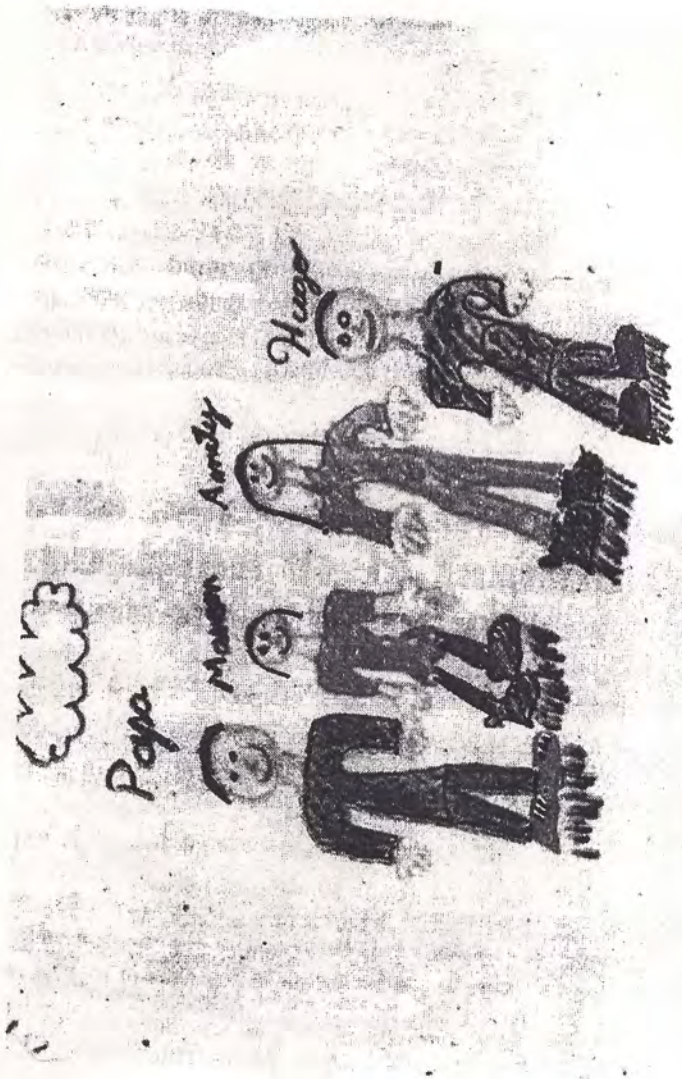
4. Aspect global

Amplasare

- Corectorul verifică dacă foaia, prezentată pe lăţime a fost păstrată astfel sau a fost întoarsă. El poate indica sensul rotirii şi amplitudinea acesteia.

- Clinicianul examinează calitatea compoziţiei: sunt personajele distribuite în mod regulat în foaie; repartizarea personajelor prezintă neregularităţi, sau este confuză, astfel încât nu se decelează nici o logică sau planificare?

- El indică apoi unde se situează desenul în cadrul foii. Clinicianul poate nota mai multe amplasări. De exemplu, un desen poate fi localizat în partea de sus a foii, de la stânga la dreapta. Se alege atunci între secţiunile „Sus-Stânga", „Sus-Central" şi „Sus-Dreapta". Ca exemplu, în **desenul 1**, Hugo (9 ani şi 6 luni) a situat personajele familiei în stânga şi în partea de sus a foii. François (5 ani şi 4 luni) a plasat personajele jos şi în stânga foii, în cele două desene ale familiei sale (**desenul 2**, desenul familiei în acţiune, **desenul 3**, desenul familiei).



Desenul 1: **Hugo, 9 ani şi 6 luni**

Dimensiunea

Dimensiunea exactă a fiecărui personaj se calculează cu ajutorul unei rigle, după indicaţiile menţionate în grilă. Capul este măsurat fără grosimea părului, trunchiul se măsoară de la umăr (sau de la jumătatea dintre cei doi umeri dacă aceştia sunt la înălţimi inegale) până la gambe. Braţele sunt măsurate de la umăr la degete şi gambele de la punctul de unire a gambelor până la picioare. Remarcăm că François, în vârstă de 5 ani şi 4 luni (**desenul 2**), a executat membrii familiei sale de înălţimi diferite, având grijă să-şi deseneze fratele mai mic, mai mic decât ea, şi tatăl mai mare decât mama.

- Proporţiile trunchi şi cap, braţe şi gambe trebuie indicate, împărţind succesiv trunchiul cu capul, apoi braţele şi gambele cu trunchiul. Dacă există o disproporţie între două membre, calculul se face plecând de la media dimensiunii celor două membre. Proporţia considerată ca normală pentru raportul trunchi-cap se situează între 1,5 şi 2,4 cm, între 1,25 şi 2 cm pentru raportul braţ-trunchi şi 0,75 şi 1,25 cm pentru raportul gambe trunchi. Dacă proporţia se situează dincolo de aceste cifre, ea trebuie încercuită pentru a fi apoi analizată. Un semn va indica sensul raportului: „-" dacă raportul este mai mic decât norma şi „+" dacă raportul este mai mare.

Linia

Linia se caracterizează după calităţile care reies din desen. Examinatorul poate nota în special calităţile diferite ale liniilor. Poate sublinia o linie anume, dacă o rubrică comportă mai multe linii. El va face în final o apreciere personală a bogăţiei sau sărăciei în realizarea desenului plecând de la elementele culese asupra liniei. Un desen realizat va fi remarcabil prin calitatea liniei, prin cantitatea de detalii, utilizarea judicioasă a culorii şi minuţiozitatea lucrului. Subiectul se va dovedi atent fără să fie obsesional, şi preocupat de aspectul estetic al desenului său. Acest tip de desen va fi cotat „+". **Desenul 4** prezintă desenul bine elaborat de Andrée-Anne, 9 ani şi 11 luni. De altfel, un desen executat rapid, respectiv compromis, cu o utilizare pripită a culorii, de către un subiect mai mult sau mai puţin atent la sarcină, va indica un desen neterminat, o ciornă. Acesta va fi cotat „-". Desenele situate între un lucru minuţios şi un desen mâzgălit vor fi notate „+/-".

Desenul 2: **Françoise, 5 ani şi 4 luni (desenul familiei în acţiune)**

Desenul 3: **Françoise, 5 ani şi 4 luni (desenul familiei)**

Desenul 4: **Andreé-Anne, 9 ani şi 11 luni**

Este posibil ca un desen să demostreze concomitent un bun finisaj fără să fie terminat complet. De exemplu, un subiect poate desena o familie ale cărei personaje sunt reprezentate fără picioare (deşi ar fi spaţiu disponibil pentru execuţia lor), în timp ce partea de sus a corpului este minuţios executată. În acest caz, trebuie notate cele două elemente: desen dovedind un bun finisaj, dar neterminat.

În sfârşit, examinatorul consemnează primele sale ipoteze diagnostice referitoare la calitatea liniei subiectului.

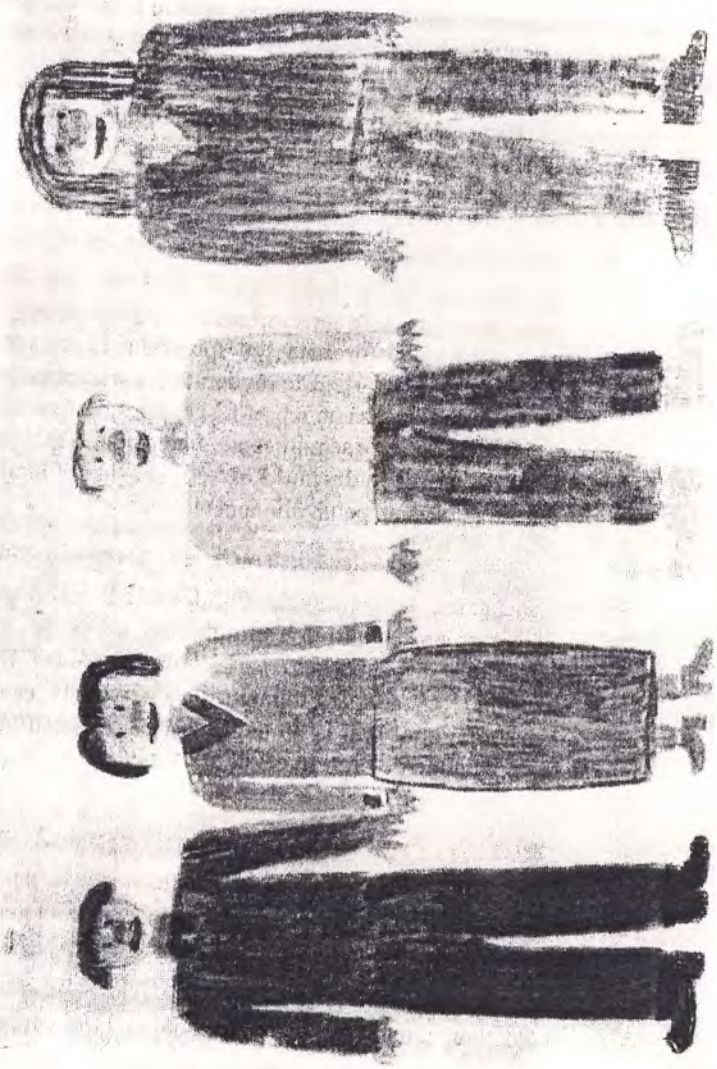
Dispunerea

- Clinicianul notează alinierea personajelor. El indică dacă ele se situează pe o linie relativ dreaptă, sau ansamblul compoziţiei atârnă spre dreapta sau spre stânga, şi dacă această înclinare într-o parte este moderată sau accentuată. Pentru aceasta, se utilizează un raportor şi se consideră că un unghi mai mare de 15° este semnificativ: minor până la 80° şi major dincolo de acesta. În **desenul 5**, Amélie (13 ani şi 4 luni) a dispus personajele sale pe un aliniament drept.

- Apoi, clinicianul observă dacă distanţele între personaje sunt regulate sau neregulate. El evaluează distanţele luând ca etalon lungimea aproximativă a braţului cel mai lung, şi notează dacă distanţele sunt mai mari şi/sau mai reduse. El cotează „redus" când spaţiul între două personaje este inferior distanţei unui braţ la un unghi de 45°, respectiv o jumătate de lungime de braţ. În cazul în care personajele se ating, el cotează „atingere".

  Examinatorul indică, în fine, dacă există una sau două atingeri între personaje, despre ce personaje este vorba şi dacă atingerea este justificată sau nu (de exemplu, printr-un gest de afecţiune al unui dintre personaje). Se poate observa că în **desenul 4**, distanţele variază între personajele familei.

- Clinicianul mai notează tipul de personaje, după vârstă, înălţime, sex, familie (în cazul familiei re-constituite), generaţie sau alte clasificări. Dacă nu se constată nici o logică în ordinea personajelor, este important să se precizeze acest



Desenul 5: **Amélie, 13 ani şi 4 luni**

lucru. În **desenele 1 şi 5**, prezentând desene executate de frate, şi respectiv de soră, familiile sunt repartizate pe generaţii: părinţii se află la stânga şi cei doi copii sunt în dreapta foii.

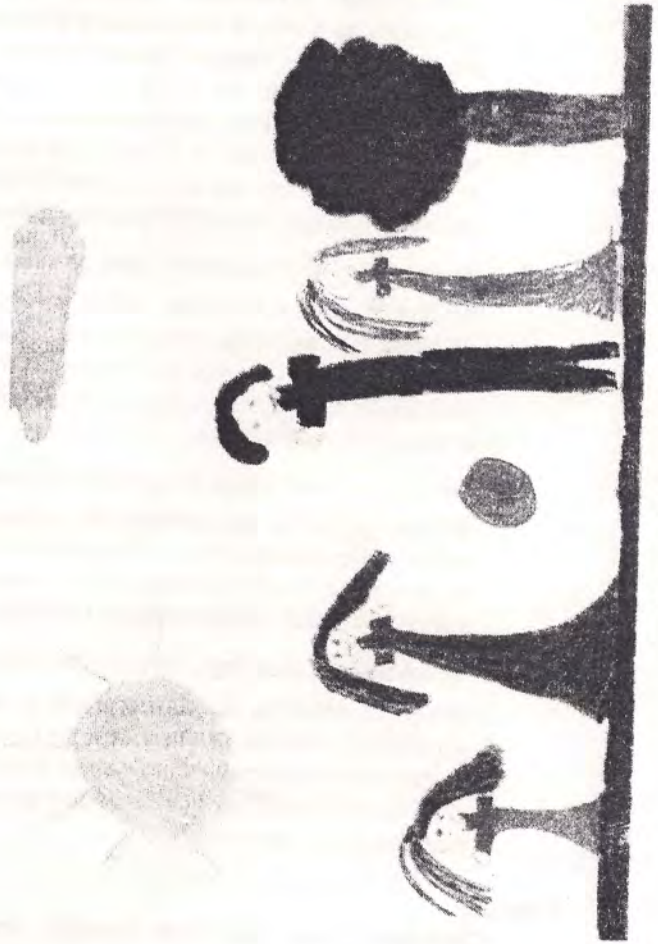
Perseverarea

Clinicianul indică prezenţa, precum şi tipul de perseverare vizibil în desen. Două tipuri de perseverare pot fi găsite:

- un stereotip major, respectiv reproducerea rigidă, ritmică şi sistematică a mai multor linii şi forme. Această perseverare se extinde în întregul ansamblu al desenului şi poate merge până la indistincţia între personaje, desenate astfel în mod similar (aceleaşi linii pentru cap, braţe, gambe, aceeaşi alură, aceeaşi expresie).
- un streotip minor, mai puţin masiv, mai diferenţiat şi localizat. De exemplu, perseverarea poate viza numai un personaj sau un singur element la mai multe personaje. În **desenul 6** (Emmanuelle, 7 ani) şi în **desenul 1** (Hugo, 9 ani şi 6 luni), regăsim exemple de stereotipii minore la această vârstă (umerii şi braţele sunt desenate în aceeaşi manieră).

Factori regresivi

Corectorul evaluează factorii regresivi prezenţi în desen. Aprecierea unui caracter regresiv sau arhaic major sau minor trebuie evaluată subiectiv. Trebuie, totuşi, să notăm că o simplificare majoră trebuie să fie prezentă în întregul desen, în fiecare personaj. De exemplu, subiectul va recurge la forme mai uşor de reprodus, cu linii simple (omuleţi cilindrici, de exemplu), unghiurile vor fi rotunjite sau atenuate, formele vor fi dificil de recunoscut. Ansamblul desenului va fi infantil, primitiv, cu mult sub vârsta reală a subiectului. O regresie sau simplificare minoră nu va fi extinsă la ansamblul personajelor, sau va fi mai puţin importantă. Formele vor fi recognoscibile. Când există o fragmentare, personajele sunt îmbucătăţite, respectiv elementele corpului nu se ating şi aceasta într-o manieră moderată sau mai accentuată. Sau, anumite părţi ale corpului unuia sau mai multor personaje sunt omise. Notăm, de asemenea, între factorii regresivi bizareriile relevate în desen: obiecte sau forme stranii, neobişnuite, de



Desenul 6: **Emmanuelle, 7 ani**

exemplu braţe în formă de şarpe, o fizionomie non-umană, sau obiecte necunoscute aşezate alături sau asupra personajelor.

Dispunerea fiecărui personaj

- Echilibrul fiecărui personaj este calculat cu ajutorul unui raportor. Dacă este prezentă o înclinare, va fi indicat sensul acestei înclinări (dextrogiră sau sinistrogiră), ca şi amplitudinea acesteia. Se consideră că o înclinare trebuie indicată dacă este mai mare de 15°. Ea este minoră până la 45° şi mai mare dincolo de această valoare.
- Corectorul notează în ce poziţie se prezintă silueta: este desenată din faţă, din profil, din spate, aşezată sau culcată? Este posibil să trebuiască indicate două poziţii: de exemplu, aşezat şi din profil. În **desenul 4**, André-Anne, 9 ani şi 11 luni, a plasat trei personaje aşezate, şi, parţial, din profil. Doar mama este văzută din faţă.
- Poziţia braţelor şi gambelor fiecărui personaj este luată apoi în considerare, arătând unghiul sub care sunt desenate. De exemplu, examinatorul poate desena unghiul observat: braţ întins, braţ lipit de corp, braţ în unghi drept. Un exemplu al unei reprezentări a braţelor în „V" este dat în **desenul 7**, ilustrând pentru Mathieu (7ani şi 4 luni) o scenă de iarnă în familie.
- Se raportează şi postura şi mişcarea (sau absenţa acesteia). Clinicianul precizează calitatea posturii: dezinvoltă, afectată, sigură, rigidă, suplă, etc. Desenul lui Mathieu (**desenul 7**) oferă o impresie de mişcare poate din cauza formei date fularelor şi căciulilor personajelor.
- Se studiază simetria între cele două jumătăţi ale corpului fiecărui personaj. Examinatorul va sublinia prezenţa problemelor minore de simetrie (dissimetrie uşoară) sau majore (asimetrie marcată, care dă o impresie de bizarerie), dacă este cazul.

Desenul 7: **Mathieu, 7 ani şi 4 luni**

Culoare

- La nivelul culorii, examinatorul notează mai întâi dacă desenul este monocrom; în acest caz el indică ce culoare este utilizată. Dacă sunt prezente mai multe culori, el notează numărul de culori utilizate. În **desenul 6**, Emmanuelle, 7 ani, a lucrat cu zece culori; ea a utilizat câte o culoare diferită pentru fiecare personaj, la fel ca şi Mathieu (**desenul 7**) care s-a servit de opt culori pentru desenul său. Hugo, 9 ani şi 9 luni, a ales şapte culori pentru desen; el a colorat hainele sorei şi mamei sale cu aceeaşi culoare (**desenul 1**), în timp ce în desenul lui Andrée-Anne, 9 ani şi 11 luni, părinţii au amândoi culoarea albastră, una din cele unsprezece culori utilizate (**desenul 4**).
- Examinatorul evaluează apoi tipul de culori alese de către desenator: culori calde (roşu, galben, portocaliu, etc.), reci (albastru, alb, gri, violet, negru, etc.) sau mixte. Trebuie notat că anumite culori cum este verde pot părea mai mult sau mai puţin calde, după cantitatea de galben şi de albastru care intră în compoziţia nuanţei alese.
- Apoi, el se interesează de nuanţele de culoare: sunt ele intense, puternice, sau, dimpotrivă, atenuate, cu tentă de acuarelă? Emmanuelle, 7 ani, utilizează culori intense (**desenul 6**), în timp ce Amélie, 13 ani şi 4 luni, (**desenul 5**), preferă culorile mai dulci, mai puţin pentru personajul tatălui.
- El notează, de asemenea, detaliile particulare referitoare la culori: repartizarea acestora în foaie şi pe personaje. În exemplul precedent, se poate nota că toate persoanele au haine colorate, cu excepţia unui singur membru al familiei, a cărui aparenţă tristă este subliniată prin utilizarea singulară a negrului pentru hainele sale.

Expresia

Clinicianul arată care este expresia fiecărui personaj: surâzătoare, tristă, neliniştită, agresivă, dezaprobatoare, placidă, stranie. El poate adăuga o altă expresie, dacă aceasta nu este indicată în listă (de exemplu, frica sau groaza). Remarcăm că în **desenul 3**, François, 5 ani şi 4 luni, a dat personajelor expresii diferite: tatăl şi

subiectul au o expresie surâzătoare în timp ce mama şi nou-născutul au gura deschisă; această trăsătură poate fi cotată ca „alta", precizând că forma gurii dă impresia de comunicare verbală. Hugo, 9 ani şi 9 luni, a dat personajelor sale expresii destul de asemănătoare, surâzătoare (**desenul 1**).

5. Aspect detaliat

Tipuri de detalii

Examinatorul semnalează tipul de detalii utilizate de subiect. Este probabil că acesta a desenat mai multe feluri de detalii. În acest caz, examinatorul le indică pe fiecare.

Detalii corporale

Clinicianul înfăţişează nivelul de ansamblu al detaliilor: sunt relativ aceleaşi de la un personaj la celălalt sau prezintă diferenţe? Care sunt aceste diferenţe? În desenul său, André-Anne, 9 ani şi 11 luni, a subliniat personajul patern adăugând culori hainelor sale (**desenul 4**). Hugo, 9 ani şi 9 luni, a adăugat motive tricoului său şi celui al sorei sale şi decoraţiuni încălţămintei fiecărui membru al familiei (**desenul 1**).

Clinicianul studiază apoi părţile corpului fiecărui personaj: părul, capul, sprâncenele, ochii, direcţia privirii, nasul, gura, urechile, barba sau mustaţa, bărbia, gâtul, umerii, trunchiul sau pieptul, buricul, organele sexuale sau cele interne, precum şi membrele superioare şi inferioare,

Pentru fiecare din părţile corpului, examinatorul cotează detaliile din punctul de vedere al calităţii acestora: minuţiozitate, accentuare, bizarerii. Prezenţa anumitor detalii are o semnificaţie clinică în sine: coapsele, organele sexuale (mai puţin la copiii mici) şi organele interne (7).

Sexualizare

Examinatorul notează dacă este sugerată de către desenator apartenenţa la unul dintre sexe, prin sublinierea anumitor detalii, la

(7) Menţionăm aici că acei copii mici (până la aproximativ 9 ani), preocupaţi de graviditate, pot reprezenta un nou-născut în pântecele mamei.

nivelul părului, al perciunilor, al mustăţii sau bărbii, al accesoriilor cum ar fi cureaua, poşeta, bijuteriile, şi, în sfârşit, al hainelor. Pot fi relevate şi specificate şi alte detalii.

Adăugiri

Se consemnează, de asemenea, adăugirile la desen, dacă există: haine, animale, elemente din natură, sau altele, precizând care sunt acestea. În **desenul 7**, Mathieu, 7 ani şi 4 luni, şi-a desenat câinele şi a adăugat elemente din natură: arbore, soare, om de zăpadă.

6. Aspect clinic

În această parte, clinicianul consemnează diferite observaţii făcute în timpul administrării sau al cotării punctelor precedente ale grilei şi formulează ipoteze interpretative, în funcţie de elementele deja relevate. Fiecare din temele tratate în această secţiune se referă la analiza conjugată a mai multor elemente specifice ale grilei, care sunt astfel condensate într-o singură problemă pentru a face o analiză calitativă.

Valorizare sau devalorizare

Clinicianul se interesează de personajele care sunt valorizate sau devalorizate, de anumite caracteristici ale desenului: linia, dimensiunile, abundenţa sau raritatea detaliilor. Este vorba de-a avansa ipoteze asupra sensului valorizării şi al devalorizării unui sau altuia dintre personaje.

Identificări

Clinicianul precizează identificările subiectului, începând de la verbalizările acestuia şi de la indicii de valorizare şi de devalorizare. El enunţă ipoteze asupra valorilor acordate şi a problemelor de identificare.

Organizarea personalităţii

Plecând de la observaţiile sale, examinatorul încearcă să determine care este tipul de organizare psihică a subiectului: dacă este vorba de o personalitate raţională, mai degrabă rece, intelectuală, organizată, rigidă, sau de o personalitate senzorială, dinamică, emotivă, labilă, senzitivă?

Clinicianul studiază, de asemenea, caracteristicile personajelor şi .cearcă să discearnă modalităţile de funcţionare psihică ale subiectului, tipul de angoasă cu care se luptă, mecanismele de defensă pe care le pune în acţiune pentru a combate această angoasă, maturitatea afectivă, calitatea contactului cu realitatea şi dispozitivele psihice necesare pentru a face faţă acesteia, forţa şi slăbiciunea „Eului", calitatea „Supra-Eului".

Analiza relaţiilor dintre personaje

Examinatorul analizează relaţiile dintre personaje: poziţiile respective şi interrelaţiile dintre ele, plecând de la datele deja culese sau de la alte elemente de observaţie raportate. El formulează ipoteze asupra relaţiilor obiectale ale subiectului, asupra rivalităţii fraterne, a prezenţei sau absenţei conflictului oedipal, precum şi asupra rezolvării acestuia sau asupra formei şi intensităţii acestei problematici.

Alte remarci

Dacă este cazul, notează alte observaţii şi le comentează.

7. Ipoteze diagnostice în legătură cu celelalte date

În această ultimă secţiune, examinatorul face o sinteză a tuturor datelor şi ipotezelor care au reieşit din analiză şi elaborează ipotezele sale finale. El reia, între altele, analiza referitoare la contactul cu realitatea, nivelul grafic, gradul de investire, relaţiile familiale, dinamica afectivă, modalităţile de apărare şi elementele patologice. Trăirea contra-transferenţială este importantă întrucât aceasta apare ca unul din indicatorii calităţii relaţionale de care este capabil subiectul, şi a dinamicii psihice care a colorat în manieră personală relaţia din timpul administrării testului.

Datele astfel obţinute şi ipotezele finale trebuie confruntate şi conjugate cu datele anamnezei şi cu rezultatele altor măsurători cognitive şi proiective referitoare la subiect, şi cu observaţiile culese asupra adaptării sale la diverse medii de viaţă.

INTERPRETAREA SAU ANALIZA PROPRIU-ZISĂ

Nu poate fi făcută o interpretare valabilă a desenului familiei decât ţinând cont de mediul şi de realitatea actuală şi istorică a subiectului. Cunoaşterea în prealabil a anamnezei permite considerarea ca fiind normale şi relative a elementelor care, în alte circumstanţe, ar fi semnificative pentru o patologie. Concret, este vorba de caracteristici care corespund realităţii, cum ar fi de exemplu dimensiunile respective ale părinţilor şi copiilor, prezenţa particularităţilor în cadrul familiei (handicap, boală, mortalitate sau altele). Astfel, mai multe trăsături caracteristice ale desenului nu sunt semnificative atunci când sunt plasate în perspectiva configuraţiei unui anumit subiect dintr-o anumită familie. De exemplu, în **desenul 4**, elementele de anamneză permit înţelegerea anumitor elemente: tatăl - profesor şi cercetător (carte) - munceşte jumătate din săptămână într-o zonă depărtată de domiciliu (depărtarea de familie), André-Anne are o soră (în desen sunt reprezentate două fete). Alte trăsături sunt mai puţin legate în mod direct de profilul şi istoria familială.

1. Observaţii pe timpul administrării

Davido (1976) sugerează să fim atenţi în timpul administrării testului, la ceea ce spune subiectul şi la comentariile sale. Verbalizările, adnotările sau titlurile adăugate desenului sunt un ajutor preţios pentru analiza acestuia. Aşa cum spunea Françoise Dolto (1979), ele orientează asupra sensului desenului şi constituie, prin însăşi calitatea lor asociativă cu desenul, un prim nivel de interpretare.

Spre exemplu, o directoare de şcoală şi-a dat seama că o fetiţă de 5 ani a desenat un soare şi o lună pe acelaşi desen. Directoarea i-a atras atenţia că desenul său reprezintă o scenă diurnă, din cauza culorii cerului, şi că, în acest caz, luna nu-şi găseşte locul în peisaj. Copilul a răspuns că ea văzuse luna ziua, în acelaşi timp cu soarele, fenomen pe care-l observase de câteva ori, în anumite condiţii. O asemenea reprezentare corespunde unei descrieri originale a realităţii, nu numai unei creaţii imaginare, şi nu este sesizabilă decât dacă luăm în considerare verbalizările copilului

Abraham (1977), ca şi Machover (1949), subliniază aspectul adaptativ al desenului, respectiv felul în care subiectul, în acest caz copilul, reacţionează la solicitarea de a desena. Această reacţie reflectă anumite caracteristici ale subiectului. Observarea copilului şi a răspunsului acestuia, sau a absenţei răspunsului, vor fi revelatoare. Unii indici pot fi lămuritori: simplitatea (sau complexitatea) răspunsului subiectului, spontaneitatea (sau lipsa acesteia) în reacţii, uşurinţa (sau dificultatea) executării sarcinii şi manifestările afective prezente în cursul administrării (Sattler, 1990).

Kim Chi (1989) subliniază importanţa indicilor clinici relevaţi în calitatea desenului, în funcţie de timpul de execuţie.

2. Compoziţia familiei desenate în raport cu familia reală

Descrierea familiei desenate

Porot (1965) a stabilit o relaţie între valorizarea sau devalorizarea unui personaj şi anumiţi indici ai desenului: poziţia, ordinea, dimensiunea fiecăruia. Pentru el, ordinea în care subiectul desenează fiecare personaj reflectă valoarea pe care o acordă acestora. În general, primul personaj desenat este considerat ca cel mai important pentru subiect, în plan afectiv. În general, remarcă Porot, el este desenat în partea stângă.

Grimard (1982) citează lucrările lui Harsanyi (1965) care analizează desenele a 740 de copii, băieţi şi fete cu vârste între 10 şi 16 ani, şi care relevă trei tendinţe: desenarea prima oară a tatălui, desenarea prima oară a mamei (tendinţă care diminuează cu vârsta) şi desenarea prima oară a propriei persoane. Cercetătorul a concluzionat că subiectul ordonează personajele desenului său în funcţie de evaluarea subiectivă pe care o face în planul investiţiilor identificatoare, obiectale, sau după un alt registru de semnificaţie (de exemplu, narcisic).

Morval (1973) afirmă că indicii de valorizare pot fi deduşi plecând de la sexul primului personaj. Pentru Anzieu (1973), faptul că primul personaj desenat este de sex opus desenatorului, adăugat la o diferenţă mare de vârstă, semnifică o tulburare în planul identificării.

După Abraham (1992), alegerea sexului primului personaj desenat se raportează la identificarea cu rolurile social-sexuale

„masculine" şi „feminine", cu valorile reprezentate în societatea noastră despre ce înseamnă un bărbat sau o femeie. Este vorba, întrucâtva, de un nivel ideal al Eului. Identificarea sexuală şi acceptarea nu ar fi singurele motivaţii interne implicate în alegere. Cum aceasta ţine de rolurile sociale, devine mai de înţeles că identităţile feminine sunt mai puternice în perioada de latenţă, când mama şi substitutul său, învăţătoarea, deţin un rol educativ important în planul identificării şi al modelelor.

Ea remarcă faptul că, în fapt, la cei de 6-12 ani, băieţii desenează mai frecvent un personaj de sex opus, şi această tendinţă descreşte la adolescenţă. La fete se observă contrariul. Ele desenează mai întâi personaje de acelaşi sex cu ele, şi această tendinţă descreşte până la vârsta adultă. Abraham crede că, în adolescenţă, se impun valorile masculine: spiritul de iniţiativă, independenţa, competiţia, prioritatea raţionalităţii asupra emoţiei, corespunzând unei modificări în idealul Eului.

Personaje adăugate sau omise

Debienne (1968) a reluat argumentaţia lui Corman (1965) în ceea ce priveşte personajele adăugate. Acestea indică, după ei, o proiecţie a unei părţi mascate a subiectului. De fapt, subiectul se travesteşte, mai mult sau mai puţin, în toate personajele, dar într-un mod mai special, mai proiectiv, în aceste personaje adăugate. Din cauza acestei tendinţe, desenul familiei ne permite, într-o manieră privilegiată, să completăm o evaluare, să adăugăm nuanţe care îmbogăţesc înţelegerea dinamică a subiectului.

După Porot (1965), analiza compoziţiei familiale oferă informaţii asupra relaţiilor între membrii săi, cum ar fi cele interpretate de subiect. Omisiunea unui membru indică adesea un afect de respingere referitor la această persoană. Dacă, de exemplu, un copil uită să se deseneze, ne putem gândi la un sentiment de excluziune din familia sa. Un personaj adăugat poate face trimitere la o reprezentare alterată a subiectului însuşi.

La un copil care a fost adoptat, mai ales dacă această adopţie s-a făcut după vârsta de un an, reprezentarea familiei poate duce la calitatea ataşamentului copilului faţă de familia sa de adopţie. În desenul lui Bernard, 7 ani, adoptat la vârsta de 3 ani, remarcăm absenţa

reprezentării familiei, deşi consemnul a fost foarte bine înţeles de către copil. Bernard compensează această dificultate de-a desena o familie, care poate indica faptul că familia nu a dobândit suficientă semnificaţie simbolică pentru copil, prin desenarea unei case imense, animate, care pare să-l ţină în braţe cu liniile ce reprezintă drumul. Se poate concluziona că Bernard este pe cale de-a se integra în această familie şi de a o internaliza, dar că are încă nevoie să fie sprijinit, ca un copil mic. **(desenul 8)**

După Corman (1970), o tendinţă inconştientă se va exprima adesea cu o anumită deghizare, datorită cenzurii. Subiectul poate crea atunci un personaj din toate piesele, un nou-născut, un copil mai mare, sau o dublură care reprezintă un fel de geamăn.

3. Aspectul dezvoltării

Pentru Royer (1984), maturitatea sau imaturitatea intelectuală conferă indici asupra maturităţii sau imaturităţii afective.

Traube (1938) concluzionase din analiza desenelor copiilor de 6 ani şi jumătate până la 14 ani, că nu există o legătură între dinamica desenului şi vivacitatea fizică, dar că se putea stabili o relaţie cu agilitatea intelectuală. Astfel, probele de desen permit realizarea unei evaluări a nivelului intelectual al copiilor (Guillarmé, 1983).

Engelhart (1980) a realizat un tablou al dezvoltării desenului la copil, continuând autori precum Luquet (1967). Ea notează că intenţia reprezentativă apare între doi şi trei ani. Copilul conferă atunci o semnificaţie mâzgăliturilor indescifrabile pe care le desenează, face o analogie între mâzgălitura sa şi un obiect real. Aceast procedeu se numeşte „realism fortuit". Engelhart precizează că intenţia reprezentativă nu precedă desenul, ci îi succede.

Către trei ani şi jumătate, copilul vrea să reproducă un model. El încearcă să respecte o anumită asemănare, dar îi lipseşte capacitatea motrice de a o face. Este faza pe care Luquet o desemnează sub numele de „realism deficitar". Mai mult, copilul are o atenţie limitată şi discontinuă, care se reflectă în desenul său: dacă se preocupă de un

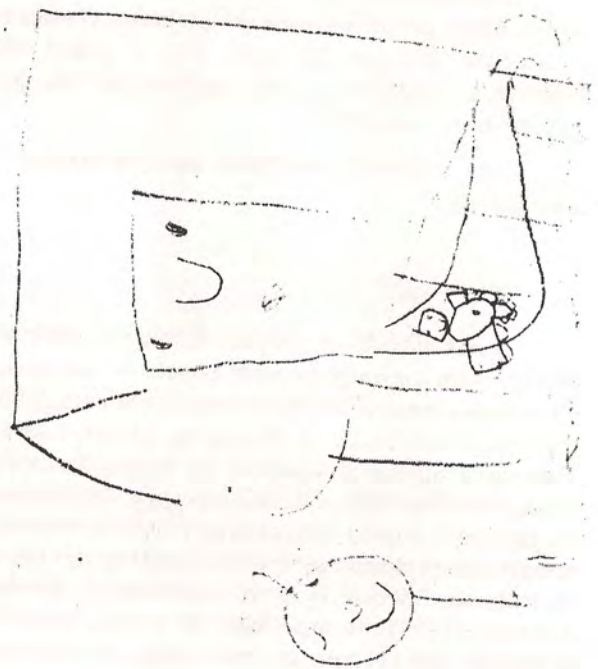
detaliu, uită ce a desenat mai înainte. Engelhart notează că aceşti copii au o viziune sincretică şi că percep mai degrabă ansamblul formelor decât detaliile. Dar, dacă forma este prea complexă nu pot sesiza decât detaliile.

Spre patru ani, copilul dezvoltă „realismul intelectual". Copilul reproduce obiecte reale, cu elementele acestora, dar fără să ţină cont de punctul de vedere din care este înfăţişat obiectul. El adoptă mai degrabă o diversitate de puncte de vedere (cum ar fi, de exemplu, aplecarea arborilor aşezaţi de fiecare parte a unui drum). Copilul poate să includă, de asemenea, elemente invizibile pentru ochi, cum ar fi interiorul unei case. Tot astfel, când ceea ce vrea să reprezinte este foarte important, el utilizează mai multe puncte de vedere, disociază detaliile, desenează în transparenţă, utilizează înclinarea. Aceasta durează până în jurul vârstei de zece ani. Gardner (1982) subliniază, de asemenea, că, de regulă, copilul desenează plecând de la ceea ce cunoaşte şi nu de la ceea ce vede.

Între opt şi zece ani, copilul trece în mod progresiv de la „realismul intelectual" la „realismul vizual". Îndată ce devine critic şi îşi dă seama de defectele desenului său, între altele de imposibilitatea diversificării punctelor de vedere, se va limita la un punct de vedere unic. El va trebui să uite ceea ce ştie despre obiect, pentru a-l observa şi a-l reda aşa cum se prezintă vederii sale.

Între 13 şi 15 ani, adolescentul are mai multe resurse grafice pentru imitarea realităţii, dar îşi pierde dorinţa de a se exprima prin desen, de frică să nu se dezvăluie prea mult. Poate este şi din cauză că, pentru a reprezenta ce este el, a început să utilizeze în mod preferenţial vorbirea sau scrierea. Putem avansa şi ipoteza că talentul grafic al adolescentului nu este la înălţimea aspiraţiilor sale, a dorinţelor sale de reprezentare.

În lucrarea lui Guillaume (1983), putem găsi, la pagina 89, o reproducere a grilei lui Rouma şi colaboratorii, arătând evoluţia desenului în funcţie de vârsta copiilor. Dar cotarea lui Goodenough şi etalonul său diferenţial pe sexe (Segers şi Liégeois, 1974) se dovedesc mai precise când este vorba de determinarea nivelului intelectual.



Desenul 8: Bernard, 7 ani

4. Aspect global

Amplasare

Sensul foii de hârtie

Pentru desenul familiei, foaia este prezentată pe orizontal. Dacă subiectul roteşte uşor foaia, putem formula ipoteza că adaptează stimulul pentru a-i fi mai uşor. Dacă rotirea foii este de 90 de grade sau mai mult, ne putem imagina că această reacţie are o semnificaţie de opoziţie faţă de consemn.

Calitate

După indicaţiile analizei lui Bender, o dispunere foarte rigidă corespunde unei funcţionări intelectuale controlate, unui Eu compulsiv şi unui Supra-Eu strict. Poate fi subiacent un conflict anal. O dispunere metodică sugerează o funcţionare normală, suplă, o inteligenţă bună. Dacă dispunerea este neregulată, ne putem gândi la un Eu care se supune greu, la opoziţie şi impulsivitate. O dispunere haotică poate indica o deficienţă majoră a Eului, uneori o psihoză, sau o anxietate care copleşeşte individul. În anumite cazuri, acesta poate fi indicele unei deficienţe intelectuale. Din punctul său de vedere, Engelhart (1973) concluzionează din studiul său asupra 180 de băieţi de 9 până la 12 ani, din care 90 prezentau tulburări de comportament, că desenele acestora din urmă comportau lacune în coerenţă şi organizare.

Situarea desenului în cadrul foii

Mai mulţi autori s-au aplecat asupra problemei amplasării desenului în foaie. Printre ei, Koch (1969) se inspiră din noţiunile lui Grünwald (1964, a se vedea Koch, 1969) despre suprafaţa de proiecţie, pentru a stabili schema interpretativă a spaţiului grafic, din care am reţinut lementele ilustrate în figura 2.

Mamă Trecut	Zona pasivităţii Spaţiul spectatorului vieţii	Zona înfruntării active cu viaţa	Tată Viitor
Introversie	Debut, Regresie Fixaţie la un stadiu primitiv Stare depăşită	Pulsiuni, instincte Conflict Nostalgia mocirlei	Extraversie

Figura 2: Schema spaţiului grafic după Koch (1969)

La rândul său, Kim Chi (1989) se interesează de maniera în care subiectul utilizează spaţiul în desen, respectiv, cum anume interiorul său întâlneşte realitatea exterioară reprezentată de foaie. El reia ideea lui Abraham (1977) după care individul îşi va plasa desenul în pagină strâns legat de locul pe care şi-l conferă în realitate. Kim Chi (1989) separă tipurile de utilizare a spaţiului în două: utilizarea centrului, şi alte amplasamente (zone verticale şi zone orizontale). El este de acord cu Royer (1984) şi Buck (1948) referitor la interpretarea amplasamentelor sus-jos şi dreapta-stânga, dar adugă o ponderare, la nivelul axei stânga-dreapta. Faptul că desenatorul este stângaci sau dreptaci influenţează utilizarea acestei axe. Kim Chi (1989) insistă asupra faptului că un desen nu poate fi declarat ca situat sus sau jos decât dacă este plasat complet deasupra sau dedesubtul linie mediene. El indică faptul că acelaşi lucru este valabil şi în situaţia stânga-dreapta.

La rândul său, Stora (1963) a reluat teoria lui Jompolsky (1940, a se vedea Stora, 1963) asupra construcţiei spaţiului. În această concepţie, orice obiect desenat se situează în spaţiul foii după o linie orizontală şi una verticală. Aceasta se face voluntar sau nu. Fraisse şi Durup (1956, a se vedea Stora, 1963) atribuie o importanţă deosebită punctului situat în centrul câmpului vizual. Există o orientare a atenţiei către ceea ce constituie centrul percepţiei noastre vizuale.

Kos şi Biermann (1977) reamintesc, de asemenea, că Abraham (1963) a pus accent pe semnificaţia localizării elementelor desenului în spaţiul grafic. Dispunerea acestora este în legătură cu poziţia în care se situează subiectul şi cu cea pe care crede că o are în relaţie cu ceilalţi. Alegerea amplasamentului va fi semnificativă pentru situaţia în care se plasează subiectul. De altfel, Kos şi Biermann (1977) s-au interesat de anumite criterii referitoare la juxtapunerea elementelor în spaţiu în funcţie de vârstă, de nivelul intelectual, de capacitatea grafică şi de diagnostic. Ei au relevat prezenţa altor tipuri de aliniamente: juxtapunerea după o linie mediană, juxtapunerea în partea de sus a foii, repartizarea pe toată foaia, dispunerea în diagonală, dispunerea triangulară orizontală, dispunerea triangulară pe două rânduri, dispunerea verticală, preferinţa laterală, preferinţa în înălţime, şi, în fine, acumulările. Deşi nu am utilizat aceste criterii în grila noastră, ni se pare important să le menţionăm cu scopul de-a le verifica pertinenţa, cel puţin în analiza calitativă.

Abraham scrie că organizarea spaţială a desenului se referă la un întreg construct interior, o structurare care integrează senzaţiile

interne multiple, în legătură cu interacţiunile cu lumea exterioară. Subiectul poate avea sentimentul unei stăpâniri mai puternice sau mai slabe a acestui spaţiu trăit. Ea adaugă că locul în care se află personajul pe foaie dă seamă de situaţia subiectivă pe care el şi-o acordă în lume, şi de condiţiile în care are loc realizarea sa personală: respectiv, spaţiul pe care Eul crede că-l are pentru a se împlini, angoasele sale, conflictele interne şi dorinţele sale. Orice anormalitate în poziţionarea personajelor ar putea semnifica o imagine de sine alterată sau deficitară.

Pentru Abraham, ca şi pentru Machover, axa verticală conferă indicii asupra polarităţii optimism-pesimism. Abraham subliniază că această axă dă seamă de corpul trăit, în planul sentimentului de lejeritate şi de înălţare, în cazul optimistului, sau de greutate şi de apăsare în jos, la depresiv.

Axa orizontală manifestă aspectul relaţiei subiectului cu anturajul său.

- *Centrul*

Kim Chi (1989) s-a inspirat din diverse concepţii despre spaţiul grafic pentru a extrage anumite puncte de concordanţă. Pentru el, localizarea desenului în centrul paginii este primordială; în fapt, este locul proiecţiei Eului. El notează că, adesea, centrul desenului nu coincide cu mijlocul geometric al foii. El este decalat puţin la stânga şi în sus. Kim Chi (1989) reiterează concepţia, deja avansată de alţi autori, că, de regulă, copilul utilizează cu precădere mijlocul paginii, şi că această tendinţă rămâne generală în măsura în care toţi copiii de 12 ani îşi situează desenele în acest amplasament. Machover (1949) şi Abraham (1992) din experienţa lor clinică, au arătat că mijlocul psihologic este cel care are importanţă, şi nu cel geometric. Acest mijloc se deplasează pe banda verticală în funcţie de vârstă, conform lucrărilor lui Jolles şi Beck (1953). Să notăm, de altfel, că Abraham (1963) observă că utilizarea inflexibilă a centrării şi a simetriei relevă o personalitate rigidă şi nesigură. Buck (1948) notează, de asemenea, că desenele prea centrate pot fi asimilate unei personalităţi nesigure şi rigide, mai ales în relaţiile interpersonale.

- *Sus*

Kim Chi (1989), reia interpretarea lui Buck (1948) în ceea ce priveşte utilizarea paginii: desenele executate complet în zona superioară pot fi puse în legătură cu un afect de luptă, sau de refugiu în imaginar. El identifică, de asemenea, amplasarea spiritualului în partea de sus. În testul satului (Muchielli, 1960), partea de sus corespunde proiecţiei Eului, în dimensiunea sa mai intelectuală. Ea poate reprezenta ceea ce este depărtat, şi, totodată, riscul, iniţiativa, efortul, precum şi anticiparea. Aceasta poate semnifica şi fuga de prezent, evadarea către ireal, îndepărtarea de sine. Corman (1970) şi Royer (1984), văd şi ei partea de sus a paginii ca locul dezvoltării imaginaţiei, idealizării şi al visului. Pentru Alschuler şi Hatwick (1943), utilizarea părţii de sus face trimitere la orgoliu.

- *Jos*

Kim Chi (1989) de acord cu Buck (1948) presupune că un grafism realizat în întregime în zona inferioară evocă o tendinţă depresivă. Ca şi Royer (1984), el situează, de asemenea, materialismul în josul paginii. Pentru Muchielli, utilizarea restrictivă a părţii de jos este asimilată materialismului şi realizării, precum şi proximităţii, limitării activităţii la ceea ce este aproape şi exigenţelor personale. Aceasta poate semnala şi un recul în faţa riscului sau obstacolului, şi frica de iniţiativă. Pentru Corman (1970), partea de jos ar fi mai degrabă locul instinctelor bazale, vizând conservarea. Ar fi, de asemenea, zona predilectă pentru subiecţii suferind de nevroză, astenie sau depresie. Din punctul lor de vedere, Alschuler şi Hatwick (1943) leagă utilizarea părţii de jos a foii de stabilitate.

- *Dreapta*

Abraham (1963) asimilează partea dreaptă cu dominarea intelectului. Muchielii, şi apoi Kim Chi (1989) sugerează că partea dreaptă evocă expansiunea, elanul înspre mediu, spre acţiune, spre celălalt şi către viitor. Ea se referă şi la angoasa de solitudine şi faţă de gândurile intime.

- *Stânga*

Pentru Abraham (1963), stânga are o conotaţie mai personală. Ea reflectă trecutul, Sinele şi sensibilitatea. Kim Chi (1989) asimilează stânga afectivităţii şi trecutului. Stânga evocă viaţa interioară, intimitatea, amintirile şi visele, dar şi fuga faţă de mediul înconjurător, de acţiune, de celălalt şi de viitor (Muchielli, 1960). După Stora (1975) utilizarea vădită a stângii relevă o dependenţă şi un ataşament ambivalent faţă de mamă.

- *Alte ipoteze*

Pentru Alschuler şi Hattwick (1943), faptul de-a umple întreaga foaie poate fi asimilat imaturităţii, în timp ce utilizarea unei părţi neobişnuite exprimă un dezechilibru. Royer (1984) notează că începând de la 7 ani, este o anomalie dacă centrul desenului este plasat în zonele exterioare. Din punctul nostru de vedere formulăm ipoteza că dacă centrul foii este lăsat gol, trebuie să ne gândim la o problematică serioasă la nivelul Eului.

În fine, după Reynolds (1978), aliniamentul desenului pe baza foii conferă subiectului o formă de securitate, faţă de tensiunea şi instabilitatea pe care o trăieşte în sânul familiei. Alungirea personajelor spre partea superioară a foii indică anxietatea, angoasa difuză, dispunerea personajelor în părţile din lateral ale foii poate indica o rezistenţă puternică din partea copilului; de acord, între alţii, cu Buck (1948), Reynolds crede că această trăsătură evocă, de asemenea, dependenţa şi căutarea structurii, faţă de insecuritate şi faţă de o slabă încredere în sine.

Înălţimea

Dimensiuni

Pentru cei mai mulţi autori, înălţimea fiecărui personaj este legată de importanţa investirii de către subiect. Ea indică, de asemenea, pentru unii, trăsături de personalitate particulare.

În fapt, Koppitz (1964) vede în creşterea progresivă a înălţimii desenului, în testul Bender Gestalt, indicii unui prag scăzut de toleranţă la frustrare, şi impulsivitate. Desenele mari sunt asimilate în general cu lipsa de control şi cu transpunerea în act, în timp ce desenele mici fac trimitere la anxietate, timiditate şi la replierea în sine însuşi prin constricţie. Când desenele ocupă mai puţin de jumătate din suprafaţa foii de hârtie, acest factor este legat de depresie, de retragere. În ceea ce priveşte desenul familiei, creşterea progresivă a înălţimii personajelor în mod nejustificat (prin vârstă sau înălţimea reală) face trimitere la o lipsă de control.

Porot (1965) stabileşte o relaţie între valorizarea sau devalorizarea unui personaj şi anumite calităţi ale desenului, între altele înălţimea fiecărui personaj. El crede că înălţimea şi culoarea oferă, totodată, informaţii asupra semnificaţiei acestui personaj pentru subiect.

Osterrieth şi Cambier (1969) au arătat prin analiza desenelor a 1363 de copii cu vârste între 4 şi 17 ani, că înălţimea personajelor tinde să crească în funcţie de vârstă. La rândul său, Anzieu (1973) afirmă că valorizarea sexului unui personaj este adesea pusă în evidenţă prin înălţimea mai mare a acestuia. Acesta reia concluziile lui Grimard (1982), în acord cu Morval (1973), care notează că indicii de valorizare pot fi deduşi plecând de la înălţimea primului personaj.

Kos şi Biermann (1977) au remarcat, ca şi alţi autori, că adesea, copilul se identifică cu personajul cel mai înalt. Dacă tatăl este desenat foarte mare, în 27% din cazuri este vorba de identificarea cu agresorul. Desenul unui tată de talie redusă poate semnifica dorinţa copilului de-a înlocui un tată absent. În ce priveşte personajul matern, dacă este desenat mare, în 42% din cazuri este vorba de identificarea cu aceasta.

Dimensiunile mari evocă pentru Royer (1984) încrederea în sine, siguranţa, dar şi absenţa sau deficienţa ihnibiţiei şi a controlului de sine, invaziunea, adesea compensatorie, şi o lipsă de respect pentru celălalt. Personajele mici, adesea situate în regiunile exterioare, sugerează timiditate şi teamă.

Abraham semnalează o cercetare realizată în 1959 de Starr şi Marcuse, care au demonstrat fidelitatea variabilei „înălţime" pe o populaţie de 193 de studenţi. La fel este cazul şi pentru Gunderson şi Lehner (1953). S-a demonstrat astfel că există o relaţie între variabile

precum sex, vârstă, şi înălţimea personajelor. Lungimea desenului poate fi interpretată referitor la imaginea corporală şi de sine, la idealul Eului, la narcisism şi la angoasă. „Ansamblul conceptelor se învârte în jurul axei expansiune-retragere, reacţiile umane care colorează toate experienţele de viaţă" (p. 157). Înălţimea desenului poate fi pusă în legătură cu ceea ce Abraham numeşte „evaluarea de sine" şi „expansivitate". Ea dă ca exemplu desenele mult mărite ale paranoiacilor, şi cele foarte mici ale schizofrenilor regresaţi. Astfel de desene mari pot fi semnul unei inflaţii a Eului relevând iluzia, în timp ce desenele mici reflectă afecte de inadecvare şi tendinţa spre introversie. O cercetare a lui Ludwig (1969) ilustrează această afirmaţie: adolescenţii care au fost evaluaţi negativ privind calităţile lor fizice au desenat prin urmare personaje mai mici decât grupul corespunzător de colegi care au primit evaluări pozitive. Din punctul său de vedere, Koppitz (1968) a indicat că, în general, copiii timizi şi anxioşi desenează figuri mai mici decât copiii normali.

Abraham (1992) face un avertisment pentru cei ce vor să utilizeze pentru analiza desenului numai un element, cum ar fi înălţimea personajului. Ea afirmă în această privinţă că un singur aspect al desenului, precum înălţimea, nu este legat în mod specific de un aspect anume al personalităţii. Putem găsi sensuri diferite la fete şi la băieţi. Subiecţii pot utiliza dimensiuni diferite, elemente diferite ale desenului pentru a-şi proiecta dorinţele şi conflictele. Izolarea unui singur element, scrie ea, uşurează foarte mult cercetarea, dar riscă să denatureze analiza clinică. În această situaţie, doar „analiza globală poate asigura diagnosticul întregii personalităţii" (p. 156).

Burns (1990) relevă printre indicii clinici de observat în desenul familiei în cadrul unui cerc, înălţimea relativă a fiecărui personaj ca evocând măsura psihologică şi nivelul de investiţie al fiecăruia. El reia, între altele, enunţurile autorilor precedenţi şi care au subliniat că un desen neobişnuit de mare este un semn de tendinţe agresive (Buck, 1984; Machover, 1949), de expansiune, de fantasme de grandoare, de trăsături de hiperactivitate şi poate maniacale, în timp ce desenele foarte mici sugerează sentimente de inferioritate, de inadecvare şi de ineficienţă (Machover, 1949), o personalitate cuprinsă de timiditate şi de tendinţe la constrângere, de sentimente de insecuritate (Buck, 1948; Alschuler şi Hattwick, 1943). În fine, aceasta poate denota tendinţe depresive şi regresive (Machover, 1949). Reynolds (1978) stabileşte o

legătură între înălțimea unui personaj și sentimentul de putere și de dominare. O înălțime mică face trimitere la un sentiment de inadecvare.

Înălțimea prea mare a personajelor poate duce la o depășire a marginilor paginii. Depășirea cadrului semnifică, după Alschuler și Hattwick (1943), tendința spre pierderea controlului și poate releva imaturitate și opoziționism.

Proporții

Kim Chi (1989) relevă două genuri de proporții: între desen și pagină, și între desen ca întreg și detaliu (detalii). El furnizează măsurile următoare: pentru desen, el îl consideră mic dacă ocupă maximum a noua parte din pagină. El evaluează desenul ca fiind mare dacă acoperă mai mult de două treimi din suprafață. În privința raportului desen-detaliu, el indică faptul că disproporția este cea care va releva un element mai mult sau mai puțin patologic.

Pornind de la această indicație, putem formula ipoteza că elementul care va fi proporțional desenat foarte mic sau foarte mare în raport cu ansamblul personajului va indica o zonă conflictuală, sau, de asemenea, devalorizată sau supravalorizată în plan simbolic.

Trasaj

Evaluarea trăsăturii trebuie să ia în considerare pe de o parte prezența caracterisiticilor studiate mai sus, și pe de altă parte instensitatea acestora. Pentru Royer (1984), mâna evoluează după o traiectorie, într-o organizare care este legată de motricitate, și, în special, de calitatea acesteia. Ea relevă funcționarea neurologică normală sau patologică. Se poate, de exemplu, face o legătură între stângăcie și dificultatea stăpânirii liniilor drepte și curbe, sau a simetriei. Autorul adaugă că există și o relație între tipul de linie și funcționarea afectivă. De altfel, o linie dextrogiră dă seamă pentru o bună adaptare la regulile și convențiile sociale, și/sau o bună dexteritate a motricității fine. Un traseu sinistrogir poate indica o dificultate psihomotrică, și/sau o tendință spre opoziție. Utilizarea celor două sensuri alternativ poate permite presupunerea dificultăților de organizare, în plan cognitiv, sau psihomotor.

Pentru Lafrance (1979), inspirându-se din lucrările lui Schachter și Cotte (1953), linia exprimă în mod deosebit emoția, intelectul și maturitatea psihofizică. Autorii care au studiat linia s-au întrebat asupra valorii diagnostice a acestui criteriu. Lafrance împarte acest aspect în trei elemente: forța și caracteristicile trăsăturii, apoi tipul de linie.

Trasaj continuu și discontinuu

Alschuler și Hattwick (1943), reluați de Burns (1990), au sugerat că trăsăturile continue pot indica un comportament controlat, adesea până la inhibiție, în timp ce liniile scurte evocă mai degrabă tendințe impulsive. La fel ca și Buck (1948), ei au notat că liniile foarte scurte, rotunjite și schițate pot semnifica anxietate, incertitudine și depresie. Lafrance (1979) vorbește de liniile continue și discontinue și reamintește că în studiile lui Buck (1948), Corman (1965) și Holtzberg și Wexler (1950), simbolismul liniei discontinue este asimilat cu angoasa, meticulozitatea, ambiția, sau cu pulsiunile agresive. Pentru Reynolds (1978), o linie discontinuă indică insecuritatea și teama. Instabilă și vagă, ea poate sugera și o disfuncție cerebrală.

Kim Chi (1989) distinge și el liniile continue și sigure - care constituie un semn al bunei funcționări - de liniile discontinue, rupte, care trebuie analizate mai minuțios. Kopizz (1964) spune, din punctul său de vedere, că o linie tremurătoare este asociată lipsei de stabilitate.

Pentru Aubin (1970), amplitudinea trasajului se referă la un caracter de tip primar, la expansiune, la extraversie. Trăsăturile mai scurte și haşurate sunt realizate mai ales de persoane introvertite, secundare și care se controlează excesiv.

Trasajul apăsat și ușor

Aubin (1970) afirmă că persoanele energice, agresive și sigure pe ele au un trasaj mai apăsat. Subiecții care au un intelect slab au tendința de-a executa linii mai greoaie, fără rafinament. Persoanele care sunt inhibate, timide și nesigure au un trasaj lejer, cu creionul abia apăsat pe foaie. Kopizz (1964) identifică liniile fine la copii, cu timiditatea și cu retragerea.

Royer (1984) identifică linia groasă și susținută, cu ceea ce este instinctual, senzual; dacă este fugace, ca un gest de mângâlitură, poate indica agresivitatea și insatisfacția. Ea indică de altfel că atunci când

este lejeră, linia evocă delicateţe, sesibilitate; în anumite cazuri face trimitere la o lipsă de siguranţă, indecizie, timiditate. Diferenţele de calitate între anumite linii subliniază regiunile conflictuale. Kim Chi (1989) menţionează, de asemenea, presiunea trasajului care, dacă este puternică, evocă o tensiune interioară, în timp ce trăirea depresivă şi lipsa de siguranţă pot fi exprimate printr-o linie slab apăsată. Pentru Reynolds (1978), o linie uşoară semnifică insecuritatea, în timp ce o linie puternică şi cu reveniri indică anxietate şi impulsivitate.

La fel ca şi Buck (1948) şi Machover (1949), Burns (1990) indică faptul că linia apăsată în mod neobişnuit denotă o personalitate puternică, ambiţioasă, afirmativă, extrem de tensionată, sau agresivă şi impulsivă; în anumite cazuri extreme, aceasta poate constitui un indice de organicitate. O presiune deosebit de slabă a trasajului poate fi asimilată cu un individ inadaptat, o personalitate ezitantă, indecisă, timidă şi fricoasă, sau cu tendinţe depresive. Burns (1990) îi citează pe Altschuler şi Hattwick (1943) care asociază acest tip de linie cu lipsa de energie.

Trasaj sigur, direct sau reluat

Royer (1984) subliniază că un trasaj sigur şi ferm denotă încredere în sine, spirit de decizie. Putem decela şi o lipsă în planul deschiderii şi al intuiţiei, contrar faţă de cazul liniei reluate, care denotă perfecţionism, intuiţie, indeterminare. Pentru Kopizz (1964), liniile reluate şi întărite indică impulsivitate şi agresivitate. O a doua încercare pentru executarea unui desen poate semnifica anxietate şi impulsivitate.

Burns (1990) subliniază că un trasaj ferm, sigur, determinat, denotă o personalitate ambiţioasă, dovedind securitate, în timp ce linia oscilantă, în valuri, este un semn de insecuritate.

Striuri, umbre, caroiaje, tăieturi, estompări şi griuri (haşuri)

Aubin (1970) asimilează umbrele şi striurile cu anxietatea, mâzgăliturile sau înnegririle cu problematica anală. Pentru el, tăieturile prin una sau mai multe linii pot sugera o insatisfacţie referitoare la sine însuşi. El adaugă că erorile pot fi asimilate adesea cu actele ratate.

Anderson şi Anderson (1965) subliniază şi ei că anumite caracteristici ale desenului sunt revelatoare pentru dificultăţi. Tăieturile

şi liniile întărite, sau elementele umbrite, de exemplu, pot evoca un conflict în jurul semnificaţiei afective a părţii puse astfel în evidenţă.

Pentru Royer (1984), liniile întărite, umbrite evocă o tensiune interioară. Ea indică faptul că dungile, umbrele şi caroiajul sunt legate de anxietate, în timp ce culorile îndulcite, stinse (mai ales când subiectul revine asupra desenului său) reflectă depresia. Ea notează, de asemenea, că perplexitatea, nemulţumirea faţă de sine însuşi, sentimentul de neputinţă, se remarcă prin corecturi, prin gesturile de a şterge. Ea notează că sentimentul de culpabilitate poate fi relevat prin adăugiri şi umbriri. Reynolds (1978) sugerează că ştersăturile cu guma indică ambivalenţa, conflictul, sau compulsivitatea, nesiguranţa. Acesta poate fi şi un semn de rezistenţă sau o deficienţă vizual-motrice. Umbririle sau liniile haşurate pot indica preocupări, anxietate, sau inhibiţie sau o fixaţie faţă de personajul respectiv.

Liniile curbe sau drepte, liniile frânte, unghiulare sau buclate

Lafrance arată că Freud afirmase că există o legătură simbolică între forma obiectelor şi organele sexuale masculine şi feminine. Lessler şi Erikson (1968) au semnalat studiile care au analizat şi au confirmat concepţiile freudiene. Alschuler şi Hattwick (1943) au făcut şi ei legătura între apartenenţa la un sex şi tipul de linie.

Lucrările lui Ludholm (1921; a se vedea Gilbert şi Kirkland, 1977) au stabilit o legătură între furie, agresivitate şi utilizarea liniilor drepte în formă de pătrate (atribuite subiecţilor masculi), pe de o parte, şi între liniile curbe şi seninătate şi graţie (reprezentând mai tipic feminitatea), pe de altă parte. Alschuler şi Hattwick (1943), au notat că subiecţii care erau în primul rând realişti, afirmativi, mai degrabă agresivi şi opozanţi, aveau trasaje cu precădere rectilinii. Subiecţii delicaţi, sensibili, dependenţi, nesiguri şi care caută confirmarea din partea celorlalţi, sau care au tendinţe feminine, au mai multe linii curbe. Subiecţii mai echilibraţi utilizează două tipuri de linii. Unghiurile fac trimitere la agresivitate, liniile frânte la instabilitate.

Royer (1984) subliniază că trasajele rectilinii denotă ponderare, rigiditate, în timp ce curbiliniaritatea este mai primitivă. Ea scrie că liniile disjuncte, pline de unghiuri subliniază dinamismul, agresivitatea, nervozitatea şi masculinitatea; liniile curbe, pe care autoarea le califică drept primitive, evocă feminitatea, supunerea, bunăvoinţa, înţelegerea,

dar şi tendinţele narcisice şi nonşalanţa. Dacă liniile curbe au o tendinţă puternică de rotire în jurul unui ax, ceea ce este normal până la 4 ani, ele sugerează după aceea schizofrenia.

Burns (1990) reia ideea lui Buck (1948) după care trasajul curbiliniu sugerează o personalitate sănătoasă, căreia nu-i place conformismul, în timp ce preferinţa pentru trasaje rectilinii indică o personalitate mai degrabă rigidă şi agresivă.

Accentuarea liniei centrale verticale sau orizontale

Royer (1984) indică faptul că, de regulă, copilul începe să aibă controlul asupra tendinţei verticale înaintea celui asupra tendinţei orizontale. Orientarea descendentă sugerează depresia, oboseala, neurastenia; orientarea ascendentă evocă bucuria de-a trăi şi intensitatea sentimentelor.

Dacă subiectul pune în evidenţă linia centrală verticală, aceasta poate denota un efort de echilibrare a unei afectivităţi fragile; pe de altă parte, punerea în evidenţă a orizontalei subliniază valorizarea contactelor relaţionale. Alschuler şi Hattwick (1943), reluaţi de Burns (1990) au observat, de asemenea, că liniile verticale dominante erau specifice subiecţilor activi şi constructivi, uneori hiperactivi, şi manifestând o anumită virilitate. Dacă domină liniile orizontale, este semnul unei slăbiciuni, al unei temeri, al unei tendinţe de autoprotecţie şi de conflinte interne. Aceasta poate să fie şi semnul tendinţelor feminine. Orientate de o manieră coerentă, liniile evocă subiecţi decişi, în timp ce dacă acestea nu au o orientare constituie indicii impulsivităţii.

Pete şi înnegriri, aspect murdar, ciornă sau exces de precizie în detalii, pointilism

Royer (1984) remarcă faptul că acei copii afectaţi de problematica anală fac desene cu astect murdar, sau, paradoxal, desene foarte ordonate, realizate minuţios. Pentru Alschuler şi Hattwick (1943), mulţimea de puncte evocă meticulozitatea.

Porţiuni lăsate albe

Royer (1984) subliniază că zonele goale sugerează interdicţiile şi ţinerea la distanţă. Kim Chi (1989) adaugă că zonele albe ale paginii sunt la fel de semnificative ca şi cele desenate; după părerea noastră, putând dovedi afecte clivate.

Bogăţie sau sărăcie în realizarea desenului

Royer (1984) scrie că nivelul de finisare a desenului este influenţat de intenţionalitatea copilului, de înclinaţia sa, care poate fi temporară, de-a răspunde atenţiei adultului care îi adresează solicitarea. Aceasta conduce la „greşirea" sau „rafinarea" lucrului, şi produsul final va fi afectat de aceasta într-un mod sau altul. Porot (1965) indică faptul că un subiect poate valoriza sau devaloriza un personaj prin modul în care îl desenează. O linie imperfectă, plasată în lateral poate indica devalorizarea.

În ceea ce priveşte bogăţia şi sărăcia desenului, Kos şi Biermann (1977) trimit cititorul la schema propusă de Buhler, în testul satului (Muchielli, 1960). Ea distinge: lumi goale, care arată dificultatea afectivă care copleşeşte persoana; lumi confuze şi haotice, care indică o perturbare a legăturii cu realitatea; în fine, lumi rigide, în care o dispunere foarte schematică subliniază trăsăturile obsesionale şi rigide.

Autorii, ca şi alţi cercetători, notează că spaţiul este utilizat în mod diferit după vârsta subiectului. Ei citează lucrările lui Koch (1969), care a remarcat că, până la 12 ani, copiii desenează în cele mai multe cazuri pe marginea foii. Ei pun problema lumilor goale şi precizează că acei copii mai mici de 6 ani sunt, în general, săraci din acest punct de vedere.

Dispunerea

Aliniamentul global al desenului

Analiza probei Bender Gestalt a inspirat acest punct de studiu. Se indică faptul că rotirea generală a desenului dă indicaţii asupra perturbărilor cu care are de-a face subiectul. O rotire dextrogiră, în funcţie de amploarea sa, sugerează tendinţe depresive uşoare, medii

sau majore. O rotire sinistrogiră, în funcție de amploare, indică tendințe de opoziționism - de o intensitate corespunzătoare amplitudinii rotirii - dacă subiectul manifestă că este conștient de aceasta. Altfel, putem suspecta o organicitate. La copii, o rotire ușoară spre dreapta sugerează că afectele și pulsiunile sunt diminuate. Spre stânga, rotirea face trimitere la afecte crescute și la opoziționism.

Distanța

Distanța exprimă dorința subiectului sau respingerile acestuia (Aubin, 1970). Acesta are tendința să pună în apropiere ceea ce îi conferă siguranță și să depărteze ceea ce-l angoasează. Aubin vorbește de spații care evocă fuga față de ceea ce sperie. Perspectiva pe care o are în raport cu desenul său ne permite să evaluăm dacă subiectul simte că stăpânește sau domină situația, sau dacă este strivit de aceasta. Pentru Corman (1970), distanțarea este o expresie de ostilitate sau de apărare. O distanță micșorată poate dovedi preocupări oedipiene, cofuzia între generații.

Clasarea personajelor

Studiul tipului de clasare a personajelor permite relevarea organizării pe care subiectul o conferă familiei, grupările sau clanurile din sânul acesteia, separările intergeneraționale sau de alt fel, conflictele, alianțele, aranjamentele oedipiene. Porot (1965) subliniază că poziția personajului care reprezintă subiectul poate trăda anumite sentimente: de exemplu, un copil temător față de fratele lui se poate desena între cei doi părinți. Absența totală a ordinii în desen sugerează o dificultate sau o fragilitate la nivelul structurii Eului.

Perseverarea

Morval (1973) a constatat că există o propensiune spre stereotipie sau spre perseverare la copiii de 5 până la 7 ani și această tendință diminuează de la 7 la 11 ani. Schildkrout, Shenker și Sonnenblick (1972) au concluzionat în lucrările lor că stereotipia diminuează într-un protocol, odată cu kinestezia.

Așa cum s-a menționat în partea referitoare la cotare, există două forme de perseverare: stereotipia majoră, ritmică, rigidă și masivă,

sau, cu alți termeni, repetarea sistematică a mai multor elemente; în al doilea rând, stereotipia minoră, diferențiată, care este reproducerea ușor diferențiată în planul formei, direcției sau al distanței (Schmidl-Waehner, 1942). Copiii normali utilizează a doua formă de stereotipie, iar psihoticii au o preferință pentru forma majoră (Borelli-Vincent, 1965). Pentru Aubin (1970), dacă stereotipia este majoră, ea poate fi o trăsătură de schizofrenie.

Factori regresivi

Regresia-simplificare

Trei concepte au fost evidențiate de către Aubin (1970): lipsa de finisaj, regresia și primitivismul, sau recurgerea la magie. Lipsa de finisaj se referă la producțiile care dau o impresie de dizarmonie; ele displac, cum scrie Aubin. Regăsim în trasaj grosolănie, neîndemânare evidentă și adesea o banalitate totală. Regresia este mai degrabă o modalitate defensivă primitivă. Este vorba de o retrogradare la practica sau comportamentul dintr-o perioadă anterioară. În sfârșit, primitivismul, sau recursul la magie semnalează utilizarea pe care o dă copilul fantasmei și magiei pentru a rezolva o problemă, pentru a înțelege o realitate care îl preocupă.

După Abraham (1977), se întâmplă ca acei copii cu părinți anxioși față de performanțele lor motrice, să execute desene cu personaje care au membre primitive, slab realizate.

Bender (1957) crede că la schizofreni există o tendință spre distorsiunea formei și spre dezorganizarea structurii. Ea a constatat, de asemenea, o tendință de aglomerare a formelor. Ulterior, Kopizz (1964) a afirmat că punctele în locul cercurilor, în Bender Gestalt la adulți, evocă o perturbare gravă; la copii, este mai degrabă în relație cu o lipsă de interes și de atenție, precum și cu impulsivitatea. În desenul familiei, recurgerea la forme simplificate sau regresate, în absența deficienței intelectuale sau a organicității, ar constitui - atunci când este confirmată și de alți indici clinici - un indice al tulburărilor grave ale personalității, poate al psihozei.

Fragmentarea

O trăsătură importantă a organizării vizual-motrice a schizofrenului este, după Bender (1957), sciziunea, disocierea. În absența deficienței intelectuale sau a organicității, un personaj foarte fragmentat ar fi semnul unei perturbări grave a Eului, în anumite cazuri al psihozei.

Scotomizarea

După Anzieu (1973), zonele vulnerabile ale personalității se relevă, între altele, prin omisiuni, sau modificări. Reynolds (1978) asociază părțile lipsă cu un conflict, cu negarea psihologică și cu dependența.

Acest lucru este confirmat de Davido (1976) care notează că omisiunile pot avea o semnificație importantă care relevă problemele subiectului, la nivel afectiv și social. Uitarea gurii poate reflecta lipsa de comunicare socială sau un tabu de ordin sexual. Mutilarea unui personaj poate avea o funcție de devalorizare, sau de eschivă a regiunilor unde se află conflictualitatea în plan fantasmatic.

Porot (1965) crede, în anumite cazuri, că absența brațului poate fi o modalitate de a se debarasa la nivel simbolic de brațul unui părinte ce are tendința de a-și lovi copilul. Absența mâinii face trimitere, dimpotrivă, la o teamă de castrare sau la o nevoie de pedeapsă datorită culpabilității. În același sens, Abraham (1977) a indicat că acele corpuri mutilate sau vătămate fac trimitere la o angoasă de castrare.

Bizarerii

Reynolds (1978) sugerează că desenarea de roboți, de personaje cu trăsături de animale, sau vederea în trasparență a organelor interne, pot evoca distorsiuni în contactul cu realitatea, tulburări ale gândirii, respectiv o posibilă psihoză. Din punctul său de vedere, Royer (1984) indică faptul că psihoticii au tendința de-a produce personaje bizare, incoerente, aceasta datorându-se slăbiciunii Eului lor.

Dispunerea fiecărui personaj

Echilibrul

Reynolds (1978) crede că o înclinare de 45 de grade sau mai mult este un indice al disfuncției cerebrale sau al sentimentului de-a fi diferit, respins. Să menționăm, totuși, că Royer (1984) indică faptul că desenul omulețului nu începe să fie orientat pe verticală decât începând de la aproximativ 4 ani.

Prezentarea siluetei

În ceea ce privește dispunerea cu fața sau din profil, Royer (1984) a arătat că omuleții sunt, în marea lor majoritate, desenați din față. În ce privește desenarea din profil, rar executată corect, aceasta poate sublinia fuga și în anumite cazuri mișcarea. La copilul mic, este totuși, un semn de maturitate intelectuală.

După Abraham (1992), profilul este utilizat pentru a evoca mișcarea, acțiunea, încurajate în special la băieți. Ea remarcă, de asemenea, că 50% dintre adolescenți își desenează personajele din profil, în timp ce dintre bărbați 79% desenează astfel și dintre femei 49%. Abraham emite ipoteza că atunci când o persoană devine adultă, constrângerile și exigențele sociale o determină să disimuleze o parte din sine, pe de o parte pentru a se proteja, pe de alta, pentru a se conforma, și că această tendință este mai puternică la bărbați decât la femei. Ne putem totuși întreba asupra prezenței unei asemenea deosebiri în zilele noastre, când femeia este mult mai inserată în societate decât era înainte.

Profilul absolut (personajul desenat în întregime din profil) poate indica totuși o reacție paranoică sau o dublă personalitate. Postura din spate conține o conotație narcisică, simbolizând privirea celuilalt asupra sa. Poziția așezat sau culcat (8), este legată de o lipsă de energie, de pasivitate, de depresie, de boală, precum în desenele sau fantasmele despre moarte.

8. Mai puțin atunci când nu sunt reprezentative pentru un element din realitate.

Poziția membrelor

Dacă brațele sunt foarte aproape de corp, respectiv aproape incluse în acesta, aceasta poate semnifica după Anderson și Anderson (1965) și Royer (1984), că energia este slăbită sau că nu este orientată spre anturaj. Atunci când brațele sunt întinse, se face trimitere la o tensiune față de anturaj. Brațele în „V" sunt pentru Royer (1984) indiciul unei emoții intense, al bucuriei sau chemării în ajutor. Poziția în „V" întors, este după ea o poziție normală. Brațele rotunjite conferă mișcare siluetei. Pentru ea, gambele în „V" întors sunt indicatorii stabilității sau ai mișcării, în funcție de poziția picioarelor.

Burns (1990) reia afirmațiile lui Machover (1949) asupra poziției gambelor. Larg deschise, această poziție poate indica, mai ales dacă personajul este centrat, agresivitate cu posibilitatea transpunerii în act, neutralizată de insecuritate. Dacă gambele atârnă în spațiu fără contact cu solul și figura este înclinată, aceasta poate indica o insecuritate importantă și dependență, ca la alcoolici.

Postura și mișcarea

Anderson și Anderson (1965) scriu că postura personajului permite decelarea atitudinii sale în ceea ce întreprinde: siguranță sau nesiguranță. Ea este în legătură și cu mișcarea, cu dinamismul sexual și cu afirmarea de sine.

Postura, scrie Royer (1984) dă indicații asupra dispoziției interne a subiectului. Rigidă, ea exprimă uneori anxietatea și inhibiția față de mișcările pulsionale, alteori nesatisfacerea nevoilor și adesea agresivitatea. Fermă și solidă, ea semnifică echilibrul și siguranța. Aplecată, ea poate indica anxietatea de a se simți dezechilibrat. Pentru Kim Chi (1989), o mișcare prezentată cu intensitate este un indice al tensiunii.

Simetrie

Royer (1984) indică faptul că abia la 8 ani este capabil copilul de simetria celor două părți ale corpului și de la 9 ani pentru cea a feței. Ea menționează că trebuie să descriminăm între dissimetriile datorate efectelor de perspectivă și dificultățile evidente în planul simetriei care

sunt semnificative pentru perturbări de ordin afectiv și frecvent neurologic. Ea a remarcat că, în desen, copiii traduc particularitățile handicapului lor. Dimpotrivă, exagerarea simetriei poate fi asimilată unui control obsesional și compulsiv (Anderson și Anderson, 1965; Aubin, 1970) sau problemelor de tensiune psihică și de inhibiție.

Culoarea

Coloritul ne oferă informații asupra semnificației personajuui pentru subiect (Porot, 1965). Alegerea culorilor va fi indicatorul afectivității, intense sau delicate, după cum culorile sunt dure sau dulci (Kim Chi, 1989). Van Krevelen (1975) arată că, de regulă, culoarea oferă indicații pentru înțelegerea sentimentelor. A se colora pe sine și a-și colora părinți utilizând aceleași culori denotă o identificare călduroasă.

Widlöcher (1965) indică faptul că orice culoare are o valoare expresivă: tonalitățile opace evocă materia solidă, în timp ce tonalitățile vii au o conotație aeriană. Pe de altă parte, organizarea culorilor lasă, după caz, o impresie de armonie sau de dizarmonie. Se pot citi emoțiile reflectate de un desen prin culorile care sunt incluse în acesta.

Pentru Royer (1984), utilizarea creionului negru pentru contururi poate indica prioritatea formei asupra culorii, și, deci, a raționalității asupra emoției. Aceasta din urmă este tradusă prin utilizarea unei palete restrânse de culori. Royer reia categoriile lui Minkowska (1952) în ceea ce privește utilizarea unui număr mai mare sau mai restrâns de culori, după tipul de personalitate. Schizoidul este reticent în utilizarea culorilor, în timp ce epileptoidul le utilizează pe scară largă.

Intensitatea culorilor relevă o afectivitate bogată, dar timidă și nuanțată dacă sunt culori dulci, sau o afectivitate intensă dacă sunt culori vii. Royer descrie culorile cu simbolistica asociată acestora în general. Astfel, albastrul evocă tandrețea, candoarea, seninătatea, dar și intelectualismul rece și pur. Roșul este asimilat intensității, pasiunii, iubirii, agresivității și dinamismului. Galbenul reflectă veselia, înțelepciunea, superioritatea, dar și senzitivitatea și trădarea. Verdele este culoarea speranței și a renașterii; este o tonalitate relaxantă dar poate evoca și amărăciunea, mânia. Violetul este semnul doliului, al tristeții, dar și al misterului și imaginației aberante. Maronul este indicatorul constrângerii, inhibiției, seriozității, dar și al rebutului. Negrul face trimitere la anxietate, la doliu, la culpabilitate, în timp ce

Desenul 9: Pierre-Luc, 10 ani

albul este semnul absolutului, al purității și al răcelii, sau al indice al goliciunii.

Culoarea permite și manifestarea emoțiilor contrastante la același personaj. Desenul lui Pierre-Luc, 10 ani, oferă un exemplu de utilizare a culorii pentru a exprima un conflict intern între stări emoționale opuse. În fapt, el a colorat hainele ultimului personaj din dreapta, care îl reprezintă, în două culori. El exteriorizează astfel o dualitate între dorința de-a desena un copil iubit și satisfăcător, și cea de a se opune și de a se emancipa (**desenul 9**).

Expresia

Burns (1990) menționează că expresia chipului fiecărui personaj prezintă o semnificație clinică: are un aer surâzător sau trist, dezaprobator? Cum are privirea?

După Royer (1984), psihologii sunt de acord în a afirma că expresia personajelor desenate reprezintă propriile sentimente ale celui ce desenează. Ea evocă atitudinea afectivă a desenatorului, cel puțin sentimentele cele mai intense.

5. Aspect detaliat

Tipuri de detalii

Lucrările lui Ferraris (1973) pun în evidență faptul că mulțimea de detalii adăugate pentru a pune în valoare un personaj crește o dată cu vârsta subiectului. Dar, după Reynolds (1978), o atenție exagerată față de detalii poate semnifica insecuritate, compulsivitate și utilizarea intelectualizării în scop defensiv.

La fel ca și Buck (1948), Kim Chi (1989) distinge patru tipuri de detalii: esențiale, accesorii, adiționale și patologice. Prin detalii esențiale, el înțelege pe cele care sunt necesare pentru ca forma desenului să fie recumoscută. Dacă unul din aceste elemente esențiale lipsește, aceasta trebuie interpretat în mod scrupulos de către clinician; în fapt, când lipsesc mai multe elemente, putem bănui prezența unei

patologii. Supravalorizarea unuia sau altuia dintre personaje prin detalii esențiale este și ea semnificativă. Elementele accesorii, care sunt strâns legate de tema desenului, au o funcție de îmbogățire, de exemplu detaliul unei îmbrăcăminți. Detaliile adiționale, cum ar fi norii, pietrele, munții sunt îndepărtate față de tema desenului. Numărul mare al acestora, lipsa lor de coerență cu tema pot avea o semnificație mai mult sau mai puțin patologică. Ultimul tip de detaliu prezentat de Kim Chi (1989), este detaliul neobișnuit sau patologic. El numește printre altele două: desenarea în transparență a organelor interne, și desenarea organelor sexuale. El o citează pe Royer (1984) care indică faptul că acestea din urmă sunt reprezentate de către copiii care au preocupări sexuale majore, de către schizofreni și de către primitivi. Cu toate acestea, Royer menționează o creștere a reprezentării organelor sexuale care ar fi datorată liberalizării moravurilor.

Majoritatea subiecților își execută desenele, în general, într-o ordine dată, respectând o anumită continuitate (Kim Chi, 1989). În caz contrar și dacă subiectul trece de la un detaliu la altul fără a fi posibilă decelarea unei logici oarecare, trebuie să ne întrebăm asupra a ce poate semnifica aceasta: dezordine sau confuzie. Ansamblul final ne va permite să evaluăm cum anume face față subiectul acestui aspect: ajunge la mascarea confuziei sau aceasta predomină?

Simbolurile executate direct asupra personajelor constituie indicii clinici și sugerează cel mai adesea sentimente fundamentale: ură sau iubire (Burns, 1990). La fel este și în cazul nasturilor evocând atașamentul pentru unul sau altul dintre personaje. Burns subliniază importanța calificării simbolurilor din jurul personajelor: sunt acestea pozitive sau negative?

Detalii corporale

Părul

Aubin (1970), care reia în mare interpretările formulate de Machover (1949), subliniază legătura dintre coafură, pilozitate și sexualitate, ele constituind atributele secundare ale acesteia. Anderson și Anderson (1965) menționează că desenarea părului poate face trimitere la indicii trebuințelor senzuale și la proiecții sexuale mai primitive decât în cazul desenării nasului. Burns (1990) reia enunțurile autorilor precum Buck (148) și Machover (1949), după care un accent pus pe coafură poate indica tendințe virile sau preocupări sexuale.

Personalitățile narcisice ar avea tendința să deseneze coafuri buclate (Aubin, 1970). Royer (1984) remarcă faptul că fetele le realizează cu mai multă minuțiozitate decât băieții, și aceasta mai ales la adolescenți. Aceasta simbolizează trebuințele senzuale și se referă la aspecte primitive. Coafurile lucrate, cu bucle, pot denota tendințe narcisice la adolescenți, și, posibil, o orientare către delicvență (Burns, 1990). Această trăsătură poate fi în relație și cu tulburările psihosomatice sau mai specific cu problemele de astm. Machover indicase că absența reprezentării părului poate fi un semn al lipsei de forță fizică.

Capul

Pentru Aubin (1970) și pentru Abraham (1977), capul semnifică în general sediul Eului, locul intelectului, al stăpânirii. Prea valorizat, semnalează o problemă narcisică. Anzieu (1973) afirmă că la nivelul capului se regăsesc tendințele de control, de intelectualizare, către imaginar, dar și nevoile sociale. Royer (1984) concepe, de asemenea, capul ca locul unde este situat simbolic de către subiect Eul. Aici rezidă aspirațiile intelectuale, voința și stăpânirea pulsiunilor. Dacă este accentuat, poate indica, după această autoare, o tendință narcisică sau poate fi indicele unei supravalorizări a inteligenței de către in individ afectat de retard sau de probleme cognitive. Anderson și Anderson (1965) consideră, și ei, capul drept locul proiecției aspirațiilor intelectuale, al voinței și al imaginarului. Ei remarcă faptul că, adesea, capul este desenat cu o grijă specială, probabil pentru că el este reprezentarea Eului.

Proporțiile cap/înălțime variază în funcție de vârsta subiectului: diametrul capului trebuie analizat ținând cont de această variabilă (Royer, 1984). Ea are o semnificație specială: semn de valorizare a inteligenței, din cauza unui retard sau a unei educații inadecvate pentru buna funcționare cognitivă (Anderson și Anderson, 1965). Această trăsătură poate indica și o disfuncție organică, sau, o valorizare a imaginarului. În anumite cazuri de dependență, capul este mărit pentru că este semnul comunicării sociale. O frunte subliniată poate evoca accentul pus pe potențialul intelectual. Burns (1990) citează afirmațiile lui Buck, după care un cap anormal de mare poate denota o supraevaluare a inteligenței și a aspirațiilor intelectuale înalte. Această trăsătură poate indica, de asemenea, și o insatisfacție față de

Desenul 10: **Damien, 29 ani**

corp. El reia enunțurile lui Machover (1949) care sugerează că aceasta poate indica o deficiență intelectuală, în timp ce un cap desenat anormal de mic ar putea indica sentimente de inadecvare, de neputință, și de inferioritate.

Expresia feței

Expresia feței traduce configurația emoțională a persoanei în momentul desenării (Aubin, 1970). Royer (1984) crede că trăsăturile feței denotă indicații asupra modului de comunicare a subiectului cu celălalt. Aceste trăsături în cazul psihoticilor pot fi deformate, absente sau stranii.

Burns (1990) este de acord cu Machover (1949) în a sublinia că absența trăsăturilor feței, atunci când restul desenului este executat normal, face trimitere la un contact inadecvat cu mediul și la superficialitate. Această caracteristică agravează prognosticul. Desenul lui Damien, 29 de ani, reprezintă o familie ai căror părinți nu au fețe (**desenul 10**). El explică absența trăsăturilor prin incapacitatea sa de a reda personajelor frumusețea pe care le-o atribuie. Ori, Damien nu are, ca să spunem așa, familie, el a fost plasat succesiv în mai multe familii de adopție și în centre de primire pentru adolescenți cu tulburări. El dovedește o ostilitate accentuată față de societate și are o mare dificultate în a-și găsi locul în aceasta. El se imaginează trăind într-un loc îndepărtat, departe de întreaga societate, la țară, fără constrângeri, ceea ce este subliniat prin debordarea pulsională ce reiese din desenarea arborelui, și prin titlul pe care în dă desenului său: „Cu excepția omului, totul este sinonim cu libertatea!". Reprezentarea internă personalizată îi lipsește în mod tragic, și el nu poate decât să o idealizeze, reprezentând-o ca impersonală (**desenul 10**).

Sprâncene

Trasate cu grijă, sprâncenele pot reprezenta, pentru Machover (1949), Aubin (1970), Royer (1984) și Burns (1990), gustul pentru estetic, probabil pentru a preîntâmpina tendințele refulate.

Desenate grosolan, ele semnalează o anumită asprime. Royer indică faptul că înălțimea sprâncenelor semnifică le disprețul.

Ochii

Ochii dezvăluie sufletul (Aubin, 1970), ei exprimă starea emoțională a subiectului (Royer, 1984). Pentru Anderson și Anderson (1965), ochii mari absorb mediul înconjurător, ochii mici îl refuză. Ei pot exprima, după forma lor, tot felul de sentimente; de exemplu, frica sau curiozitatea dacă sunt rotunjiți.

Royer (1984) pune în legătură mărimea lor cu calitățile de extraversie și introversie. Accentuarea evocă fie agresivitate, fie severitate. Anxietatea și culpabilitatea pot determina desenatorul să accentueze sau să omită această parte a feței. Desenați rotunzi, în funcție de expresia generală, pot reflecta voaiorismul sau frica psihotică. Ca și Machover (1949), și mai târziu Abraham (1977), Anderson și Anderson (1965) notează că ochii pot exterioriza neîncrederea paranoidă, dacă pupila este subliniată în mod deosebit sau dorința de a se pune în vedere, dacă ochii sunt mărginiți de gene lungi.

Machover (1949) a indicat că ochii mari denotă neîncredere, trăsături paranoide și tendințe agresive, mai ales dacă sunt adânciți și au un aer amenințător. Ei pot indica și anxietatea, dacă sunt umbriți, o hipersensibilitate față de opinia anturajului și tendințe de voaiorism. Ochii desenați mici indică, dimpotrivă, tendințe de introversie, de introspecție. Dacă ochiul este foarte mic, în contrast cu o orbită destul de mare, aceasta poate denota o puternică curiozitate vizuală culpabilizantă. Când se omit pupilele, aceasta poate indica un dezinteres sau o confuzie în perceperea mediului înconjurător (Machover, 1949; Burns și Kaufmann, 1970).

Privirea

Kos și Biermann (1977) formulează ipoteza că acei copii care nu și-au dezvoltat o identitate solidă au o tendință mai crescută de-a face desene cu personaje a căror privire atrage atenția, în procentaj de 77%, față de 61% dintre copiii bine identificați.

Când în desenul familiei persoanele se privesc, aceasta implică relații semnificative în acești membri ai familiei.

Nasul

Pentru Machover (1949), un nas subliniat în mod deosebit poate semnifica dificultăți sexuale sau temeri de castrare. La bărbații mai în vârstă această trăsătură poate indica sentimente de neputință. Când nările sunt desenate și accentuate, aceasta poate indica tendințe agresive sau tulburări de ordin psihosomatic sau, mai ales, astmatice.

Nasul este un simbol sexual și va fi subliniat într-o manieră particulară când sugerează o dificultate la acest nivel (Anderson și Anderson, 1965; Aubin, 1970; Royer, 1984). Royer adaugă că băieții îi conferă adesea o formă mai evoluată, uneori umoristică. Anderson și Anderson (1965) precizează că trăsăturile umbrite sau anularea nasului cu creionul pot evoca conflicte de ordin sexual. În timp ce o tăietură poate indica o fantasmă de castrare, accentuarea acestui organ poate releva o credință exagerată într-o putere virilă.

Pomeții

Pentru Royer (1984), pomeții sunt un semn de sănătate și de bucurie de viață.

Gura

Pentru Machover (1949), accentuarea gurii poate denota tendințe regresive sau primitive, o personalitate cu tendințe orale sau probleme de limbaj. Dacă gura este omisă (9), aceasta poate indica tendințe depresive sau probleme psihosomatice. Buck (1948) a emis ipoteza că aceasta sugerează o rezistență față de comunicare.

Aubin (1970) notează că dacă gura este apăsată, subliniată în vreun fel, sau este omisă, ea sugerează o suprainvestire a sferei orale, în special a erotismului oral, și, în anumite cazuri, a sadismului oral. Royer (1984) vede în aceasta o semnificație deosebită, în legătură cu experiențele primitive ale oralității. Ea scrie că forma gurii variază după anumite problematici: ea este mică sau absentă la anorexici sau la cei

9. Semnalăm, la nivel clinic, tehnica dezvoltată de Shapiro și Stine (1965), care oferă copiilor mici din studiul lor (de 3 ani, până la 5 ani și 3 luni) care omit să deseneze gura personajului lor, o gumă de mestecat sau o bomboană pentru a stimula în manieră kinestezică sau tactilă zona care lipsește.

ce încearcă o culpabilitate orală, sau deosebit de mare la bulimici. Anderson şi Anderson (1965) indică şi ei că accentuarea gurii poate fi pusă în raport cu tulburările de alimentaţie, ale vorbirii, ale dependenţei orale, sadismului oral sau verbal. Ei adaugă că ea poate fi reprezentarea trăsăturilor senzuale sau erotice, uneori perverse.

Royer subliniază frecvenţa accentuării gurii prin culoare şi linia dublă a buzelor, ca un indice de feminitate. Ea indică, de asemenea, alte particularităţi ale gurii: strânsă, evocă tensiunea; subţire şi rigidă, face trimitere la agresivitate. Dacă este mai degrabă rotundă, semnifică un caracter infantil. Burns (1990) arată că pentru Machover (1949), o gură desenată doar printr-o trăsătură greoaie şi scurtă poate indica pulsiuni agresive puternice, însoţite de o teamă de represiune (de o reacţie punitivă). În fine, de acord cu Buck (1948), Machover (1949) şi Burns şi Kaufmann (1970), Royer (1984) notează că prezenţa dinţilor indică adesea agresivitate şi fixaţia la stadiul sadic oral.

Urechile

Urechile mari, puternic accentuate sau văzute în transparenţă prin păr pot indica un handicap auditiv, o sensibilitate faţă de critică sau idei de referinţă (Machover, 1949; Burns şi Kaufmann, 1970).

Royer (1948) - ca şi Aubin (1970) şi Anderson şi Anderson (1965) - semnalează că urechile sunt puse în evidenţă la diverse tipuri de personalitate şi aceasta din motive diferite: la paranoici, la halucinatori; la copiii curioşi, cu sete de cunoaştere, şi la surzi. Aubin (1970) notează că deformarea urechilor este mai semnificativă în plan clinic decât prezenţa sau dimensiunea lor.

Barba şi mustaţa

După Royer (1984), barba şi mustaţa subliniază masculinitatea unui personaj şi preocupările sexuale.

Bărbia

O bărbie accentuată în mod anormal poate sugera pentru Buck (1948) şi Machover (1949) tendinţe dominatoare şi agresive. Machover

(1949) vede în aceasta şi indicele unei voinţe puternice şi posibila compensaţie pentru sentimente de slăbiciune. Pentru Aubin (1970) şi Royer (1984), bărbia este asimilată cu o atitudine virilă sau voluntară. Ea face trimitere la afirmarea de sine.

Gâtul

Aubin (1970) indică că gâtul, care se află între corp şi cap, serveşte drept legătură între viaţa instinctuală şi cea raţională. Anderson şi Anderson (1965) subliniază şi ei că gâtul reprezintă trecerea între capul care controlează şi corpul pulsional. Această regiune poate exterioriza conflictul între aceste două zone.

Prea lung, gâtul poate semnifica lipsa de control. Royer (1984) notează că această particularitate poate semnifica şi ambiţia. Scurt şi gros, poate evoca o personalitate posomorâtă şi primară. Royer (1984) subliniază, de asemenea, că la copiii astmatici, poate fi desenat îngust, dând o impresie de strangulare. O linie tăind gâtul poate face trimitere la castrarea simbolică. În fine, orice artificiu particular în jurul gâtului reprezintă o tentativă de a deturna atenţia de la un conflict.

Trunchiul (umeri, piept, buric)

Royer (1984) vede în trunchi zona simbolică a instinctelor. După Aubin (1970), trunchiul este reprezentat diferit dacă este vorba de un băiat sau de o fată care desenează: linii curbe la fete, linii mai unghiulare la băieţi. Dacă este desenat cu două paralele şi gol, poate indica o regresie, o disociere şi arhaism. Foarte subţire, face trimitere la o stare de slăbiciune, la nemulţumire faţă de corp, la teama de sarcină, sau la dorinţa de-a rămâne copil.

Pieptul şi umerii semnifică, la băieţi, forţa (Aubin, 1970). Pentru Buck (1948), umerii pătraţi pot denota tendinţe ostile, în timp ce dacă sunt mici, aceasta poate fi semnul unui sentiment de inferioritate. Machover (1949) a remarcat că ştersăturile şi întăririle la nivelul umerilor pot indica un interes pentru musculatura corpului şi masculinitate. Aceşti indici pot fi găsiţi la persoanele tensionate sau suferind de probleme psihosomatice.

La fete, pieptul sugerează preocupări orale sau sexuale (Aubin, 1970). Royer (1984) indică faptul că băieţii care desenează sâni au adesea conflicte orale importante. Fetele care desenează sâni pot avea aceleaşi conflicte, dar această trăsătură poate, de asemenea, constitui doar un indice de feminitate. Pentru Machover (1949), formele rotunjite la nivelul trunchiului sugerează tendinţe feminine, dependente şi regresive, în timp ce formele unghiulare sugerează tendiţe masculine. Buck (1984) semnalează că un trunchi mic, disproporţionat, poate constitui un indice de negare a pulsiunilor, şi/sau al sentimentelor de inferioritate. Pentru Aubin (1970) şi Royer (1984), desenarea buricului este un indice de dependenţă, dar şi de obsesionalitate sau al preocupărilor referitoare la naştere.

Talia (bazinul, fesele)

Aubin (1970) notează că fesele şi coapsele sunt adesea subliniate la homosexuali. El adaugă că bazinul, la femeie, semnifică fecunditatea. O talie fină sugerează o stăpânire fragilă a sexualităţii. Anderson şi Anderson (1965) indică faptul că o talie foarte strânsă poate evoca o inhibiţie sau o constrângere, între puterea fizică a bărbatului, sau funcţia nutritivă a femeii, şi zona genitală. Aceasta semnifică un conflict. Ei au indicat că adesea conflictele cele mai grave se exprimă prin transparenţa în reprezentarea anumitor organe ale corpului.

Organele interne

Reprezentările viscerale au o semnificaţie patologică (Royer, 1984), de manie sau de schizofrenie (Aubin, 1970). În fine, subiecţii neliniştiţi de funcţionarea corpului lor, schizoizii, narcisicii, ipohondrii insistă asupra detaliilor articulaţiilor, între altele datorită imaturităţii sau pentru a se proteja de o angoasă de dezorganizare (Aubin, 1970).

Organele sexuale

Referitor la organele sexuale, Royer (1984) indică faptul că sunt desenate de către copiii care au preocupări sexuale, şi de către schizofreni. Ea adaugă că de obicei această reprezentare este

deplasată asupra unei alte părţi a corpului sau asupra unui detaliu vestimentar.

Braţe şi mâini

Mâinile şi braţele trebuie interpretate simbolic ca organe de contact cu anturajul şi de stăpânire a mediului (Anderson şi Anderson, 1965). Forma braţelor indică aspiraţiile subiectului, încrederea, siguranţa, sau, pe de altă parte, insecuritatea, agresivitatea, culpabilitatea. Pentru Buck (1948) şi Machover (1949), braţele întepenite sugerează rigiditatea şi o personalitate compulsivă şi inhibată. Machover (1949) face observaţia că braţele moi denotă o personalitate în general ineficace, în timp ce pumnii în şolduri semnalează tendinţe narcisice sau dominatoare bine dezvoltate. Ea indică faptul că braţele în unghi drept în raport cu corpul sugerează o personalitate simplă, regresată, cu un contact superficial şi lipsită de afectivitate faţă de anturaj. La fel ca şi Buck (1948), ea crede că braţele plăpânde, uşoare, reflectă slăbiciune fizică şi un sentiment de inadecvare; braţele lungi şi puternice indică ambiţie compensatorie, nevoia de forţă fizică şi de contact activ cu mediul. Aubin (1970) consideră, de asemenea, că braţele deschise denotă sociabilitate. Dacă sunt căzute fără tonus, pot indica o atitudine de renunţare. O linie simplă sugerează infantilism. Royer (1984) adaugă că direcţia şi forma braţelor evocă intensitatea energiei. Ambiţia poate fi simbolizată prin braţe lungi şi solide. Aspectul slăbiciunii braţelor poate evoca imposibilitatea realizării personale. Reynolds (1978) vede în braţele întinse o nevoie de control al mediului. Buck (1948) şi Burns şi Kaufmann (1970) notează că braţele scurte sugerează lipsa de ambiţie, absenţa voinţei. Machover (1949) semnalează că absenţa braţelor şi a mâinilor poate indica sentimente de culpabilitate, sau depresia extremă. Omiterea braţelor în desenarea personajelor de sex opus sugerează că subiectul se simte respins de către părintele de sex opus. Burns (1990) subliniază că uitarea sau suprainvestirea unei părţi a corpului este o trăsătură clinică semnificativă în desenul familiei în mişcare.

Aubin (1970) scrie, de acord cu predecesorii săi, că mâinile şi braţele sunt membre de contact cu ceilalţi şi cu mediul. Acestea sunt organe de explorare a lumii exterioare. Uitate sau trasate într-o manieră vagă, mâinile indică o lipsă de siguranţă în contactele sociale. Ele pot fi umbrite, sau ascunse în buzunare în caz de culpabilitate sexuală sau de

delicvenţă. Cât despre degete, dacă sunt desenate sub formă de gheare, simbolizează agresivitatea sau o trăsătură caracterială sau paranoică. În fine, revolta este adesea exprimată prin pumnul închis. Burns şi Kaufmann (1970) notează că mâinile neobişnuit de mari pot semnifica agresivitate. Mâinile desenate vag sugerează pentru Machover (1949) o lipsă de încredere sau de competenţă în situaţiile sociale. Ea este de acord cu Buck (1948) în a afirma că mâinile umbrite pot denota sentimente de culpabilitate în relaţie cu fantasme agresive sau masturbatorii. De asemenea, dacă mâinile acoperă zona genitală, aceasta poate semnifica practici masturbatorii. Machover (1949) indică faptul că mâinile umflate pot denota pulsiuni inhibate. Buck (1948) semnalează că omiterea mâinilor poate fi uneori indicele sentimentelor de inadecvare, al temerilor de castrare, de culpabilitate masturbatorie sau de organicitate. Ea indică şi faptul că mâinile desenate la spate pot sugera sentimente de inadecvare şi o reticenţă în a lua contact cu mediul.

Gambe şi picioare

Aubin (1970) este de acord cu Anderson şi Anderson (1965) în ceea ce priveşte sensul conferit gambelor şi picioarelor, şi asupra semnificaţiei patologice a deformărilor şi accentuărilor acestor membre. Pentru ei, picioarele au implicaţii sexuale dar şi agresive. Gambele şi picioarele poartă corpul şi permit mişcarea acestuia şi deplasarea sa. Aubin notează că persoanele deprimate sau retrase tind să deseneze personaje aşezate, sau au o rezistenţă în a desena gambele. Machover (1949) a indicat asupra acestui punct că refuzul de-a desena gambele începând din talie sugerează o perturbare sexuală importantă sau un sentiment de constrângere patologică. Royer (1984) indică faptul că gambele evocă legătura cu mediul, securitatea personală şi activitatea. Înălţimea lor evocă dinamismul desenatorului: ele sunt mai scurte la subiecţii pasivi şi mai lungi la cei ce sunt activi. Asupra acestui punct, ea confirmă remarcile lui Buck (1948). Prezenţa articulaţiilor poate denota angoase hipocondriace. Aubin (1970) remarcă faptul că şoldurile desenate în transparenţă fac referire adesea la o anxietate legată de homosexualitate.

În privinţa picioarelor, dacă acestea sunt evidenţiate, sunt în legătură cu sexualitatea subiectului, cu temerile sale de castrare sau cu preocupările masturbatorii. Ele pot fi, de asemenea, indicii insecurităţii,

ai fricii şi angoasei de culpabilitate faţă de anturaj (Royer, 1984). Ele constituie simboluri falice şi Buck (1948) notează că lungimea lor poate fi asociată cu nevoia de securitate şi, în anumite cazuri, cu temerile de castrare. De acord cu Machover (1949), ea semnalează că picioarele mici pot indica insecuritatea, constrângerea, dependenţa sau tulburări de ordin psihosomatic. Machover notează că reticenţa în a desena picioarele poate indica tendinţe depresive, de tescurajare. Pentru Aubin (1970) degetele picioarelor în formă de gheare fac trimitere la agresivitate.

Sexualizare

Valorizarea sexului unui personaj este adesea pusă în evidenţă, între altele, prin adăugarea de detalii atribuite acestui sex (Anzieu, 1973). Unele detalii, cum ar fi mustaţa, barba, cravata, cureaua, traduc, după Porot (1965), la băieţi, o dorinţă de manifestare a identificării sale sexuale. Pentru fată, feminitatea poate fi reprezentată prin bijuterii, rochii, linia sânilor, tocuri înalte.

Adăugiri

Îmbrăcămintea

Anderson şi Anderson (1965) văd în îmbrăcăminte aspectul superficial şi convenţional al personalităţii. Hainele sunt şi reprezentarea a ceea ce persoana vrea să arate sau să disimuleze.

Davido (1976) subliniază că prezentarea vestimentară a personajelor exprimă sentimentele desenatorului. Pentru Royer (1984), hainele au funcţia de-a proteja corpul. Ea le consideră ca „o a doua piele care păstrează ceva din corpul pe care-l acoperă" (p. 173). Ea indică faptul că ele subliniază sexul personajului şi că au o valoare narcisică importantă. Ea reia ideea lui Machover (1949) după care există două tipuri de narcisism legat de îmbrăcăminte: un narcisism vestimentar, la subiecţii care solicită o aprobare socială, şi un narcisism coporal, la subiecţii care neglijează hainele pentru a nu se preocupa decât de ei înşişi.

Îmbrăcămintea călduroasă reprezintă pentru Royer dorinţa de căldură afectivă, mai ales din partea mamei. Pălăria reprezintă adesea

meseria sau rolul. Ea poate avea uneori o semnificaţie sexuală, în funcţie de formă. Pantalonul este mai mult sau mai puţin asociat sexualităţii. Fusta, dacă este împodobită, poate indica tendinţe narcisice. Hainele care acoperă partea superioară a corpului servesc pentru a personaliza desenul şi reflectă afectivitatea subiectului.

Pentru Royer, buzunarele semnifică secretul şi posesiunea. După locul în care sunt situate, pot avea o valoare orală sau sexuală. Nasturii sunt asociaţi cu supunerea, cu dependenţa infantilă (Aubin, 1970); cravata este un atribut falic (adaptată la societate, ca pipa sau puşca); cureaua marchează constrângerile în plan sexual, în timp ce mănuşile, nodurile, baretele şi şireturile exprimă reţinerea, inhibiţia sau stăpânirea (după Anderson şi Anderson, 1965). Încălţămintea are un sens falic. În fine, bijuteriile pot fi semnul cochetăriei şi al narcisismului.

Mediul înconjurător

Lafrance (1979) avansează două ipoteze de interpretare a adăugării peisajului în completare la desenul familiei: subiectul are o conştiinţă socială mai crescută, sau are nevoie de a se înconjura, de a-şi face mediul înconjurător securizant. Richards şi Ross (1967) au observat că băieţii de până la 11 ani desenează mai puţine peisaje, dar diferenţele nu sunt semnificative între fetele şi băieţii de până la 7 ani. Dimpotrivă, Morval (1973) a relevat în cercetările sale că băieţii desenează mai des un peisaj, dar că fetele desenează mai multe elemente.

Anderson şi Anderson (1965) indică faptul că atunci când sunt prea multe elemente în fundalul desenelor adulţilor, aceasta poate semnifica o viaţă imaginară prea absorbantă. Royer (1984) indică faptul că umplerea unui desen cu elemente reflectă o frică de vid şi de izolare. După vârsta de 10 ani, aceasta poate însemna insecuritatea şi o viaţă imaginară prea intensă. Dacă subiectul îşi înconjoară desenul cu un fel de „mandală" (diagramă geometrică utilizând cercuri concentrice şi având o conotaţie simbolică), aceasta poate indica o teamă de a fi rănit şi nevoia de a se proteja. Ea reia ideea lui Abraham (1963), după care adăugarea unui mediu în jurul unui personaj ar fi caracteristic copilului cu randament şcolar bun. Royer crede şi că prezenţa simbolurilor materne sau paterne într-un desen al unui copil poate semnifica importanţa părinţilor pentru copil, datorită afecţiunii sale sau datorită

căutării reasigurării. Un mediu decorativ, scrie ea, poate semnifica nevoia de securitate sau lipsa imaginii paterne de sprijin.

6. Aspect clinic

Valorizare sau devalorizare

Osterrieth şi Cambier (1969) au concluzionat în lucrările lor că subiecţii care desenează au tendinţa de-a valoriza personajul de acelaşi sex cu ei şi de-a devaloriza pe cel de sex opus, utilizând înălţimea acestora. Davido (1976) subliniază că un personaj poate fi valorizat în diferite feluri, între altele prin adăugarea de detalii pe îmbrăcămintea acestuia. Kim Chi (1989) citează diverse elemente de valorizare: abundenţa elementelor neesenţiale, întărirea sau perseverarea asupra acestora, ordinea executării acestora, semnificaţia traumatică a unui detaliu. Kim Chi dă ca exemplu prezenţa unui nod pe un arbore, liniile refăcute şi transparenţa. Această ultimă caracteristică nu este valabilă decât pentru desenele adulţilor. Se ştie, de fapt, că transparenţa este „normală" până în jurul vârstei de 10 ani (Engelhart, 1973).

Valorizarea are loc după Corman (1970) asupra personajului principal, cel ce are pentru copil o importanţă particulară şi cel ce este special investit în plan afectiv. Corman observă că acest personaj are caractere distincte: el este adesea executat primul, este desenat cu mai multă minuţiozitate, are mai multe elemente şi ocupă mai mult spaţiu în foaie, adesea în centru. Când desenul unui părinte este primul executat, aceasta semnifică faptul că această figură parentală este conformă cu aspiraţiile copilului. Dacă subiectul se desenează primul, trebuie să punem această orientare pe seama unei probleme narcisice legată de dificultatea de-a investi figurile parentale.

Devalorizarea, precizează Corman, vizează escamotarea unei realităţi inacceptabile şi dureroase. Ea se poate efectua prin omiterea unui personaj sau a unei părţi a acestuia, ceea ce corespunde „scotomizării" pe care o găsim în testul ***Patte-Noire*** (Corman, 1961). Altădată, devalorizarea se manifestă prin alţi indici: desenul personajului devalorizat este mai mic, este situat mai în spate, executat ultimul, mai rău făcut, ridiculizat, nepersonalizat sau personajul

devalorizat este pur şi simplu tăiat cu o linie. Corman crede că în acest din urmă caz, există un conflict între două tendinţe referitoare la personajul barat: este exprimată mai întâi una din ele, apoi este contracarată prin cealaltă, adesea cu origine în Supra-Eu.

Grimard (1982) reia teza lui Dennis şi Uras (1965) care au formulat ipoteza că un subiect care primeşte consemn să deseneze un personaj va desena în general pe cineva pe care îl admiră personal. Ei au demonstrat aceasta într-o mânăstire de călugări. Din acest studiu reiese că desenul este influenţat de valorile personale şi de sentimente. Galéctic-Pirotte (1971) a tras concluzia dintr-un studiu făcut pe douăzeci de copii cu vârste între 6 şi 10 ani, că există o legătură semnificativă între reuşita şcolară şi valorizarea figurii paterne.

Porot (1965) stabileşte o relaţie între valorizarea sau devalorizarea unui personaj şi anumiţi indici din desen; poziţia, ordinea, înălţimea fiecăruia. Porot crede că înălţimea şi coloritul furnizează şi informaţii asupra semnificaţiei persoanei pentru subiect. Astfel, un subiect poate valoriza sau devaloriza un personaj prin modul în care îl desenează. O linie imperfectă, plasarea în margine poate indica devalorizarea. În alte cazuri, un personaj devalorizat printr-un aspect va fi pus în evidenţă la un alt nivel, ceea ce denotă o ambivalenţă afectivă. Ferraris (1973) a notat că personajul valorizat este adesea plasat în centru sau în partea stângă, că posedă mai multe accesorii şi că privirile sunt întoarse spre el. Davido (1976) subliniază că prezentarea vestimentară a personajelor exprimă sentimentele celui ce desenează.

Identificările

Corman (1970) sugerează în testul său să întrebăm subiectul, la sfârşitul desenului, cu cine se identifică. El propune să împărţim identificările în trei forme: identificări realiste, când subiectul se desenează în manieră realistă; identificări ale dorinţei, când îşi proiectează tendinţele într-un alt personaj; identificări de defensă, sau ale Supra-Eului, care-i permit să evite culpabilitatea, punând în scenă pulsiunea interzisă, şi identificându-se cu cel ce reprezintă instanţa punitivă. Corman adaugă că există identificări mai profunde, pe care trebuie să le evaluăm prin analiză, după valorizarea unui anumit element sau personaj.

Davido (1976) indică faptul că, dacă în desenul familiei, copilul se identifică cu un personaj de aceeaşi vârstă şi de acelaşi sex, putem concluziona că identificarea este normală. Dacă se identifică cu cineva mai tânăr, putem decela în aceasta o nostalgie a unei vârste ideale, de exemplu vârsta pe care o avea înainte de naşterea unui rival.

Kos şi Biermann (1977) au indicat că personajul cel mai mare reprezintă figura cu care se identifică copilul. Când tatăl este desenat deosebit de mare, este vorba de o identificare cu agresorul în o pătrime din cazuri.

Din punctul său de vedere, Abraham (1992) a analizat diversitatea identificărilor precoce ale copilului şi a studiat-o dintr-o perspectivă relaţională. Ea s-a interesat de diferenţierea sexuală care indică, după ea, gradul de integrare a personalităţii, mai degrabă decât identificarea sexuală.

Ea crede că identificarea sexuală poate fi dedusă din mai multe elemente, pentru că este vorba de un fenomen complex. Ea se întreabă despre natura elementelor de identificare despre care este vorba şi concluzionează că aceasta este legată de imaginea corporală şi de proiecţia acesteia în desen. Ea menţionează supracompensarea şi accentul prea mare pus pe accentuarea diferenţierii.

Ea a analizat maniera în care se articulează procesul identificator: alegerea sexului primului personaj desenat, maniera specifică în care tratează personajele masculine şi feminine, postura acestora, proporţiile membrelor corpului la unul şi la celălalt sex, grafismul ca atare, situarea personajelor şi a diferenţierii sexuale prezentă la personajele din desen. Între altele, ea relevă că identificările defensive, mai precis identificările cu agresorul, generează o mai mare distructivitate a subiectului, care se va imprima în imaginea corporală. Regăsim aici resentimentele în ilustrarea grafică, şi aceasta la diferite niveluri. Abraham le descrie într-o manieră detaliată (p. 32): din factura desenului se degajează o impresie de agresivitate, sau de putere, fie în alura generală, fie la nivelul părţilor corpului (degetele, picioarele, gura, expresia feţei). Ori anumite părţi ale corpului vor fi scotomizate, sau deformate, sau diminuate sau mărite, în orice caz, rezultatul va fi o figură dezechilibrată.

Organizarea personalităţii

Anumiţi autori, precum Machover (1949) şi Abraham (1977), au subliniat valoarea expresivă a desenului, în calitate de realizare a gestului personal, prin ritm, linie, expresia dată personajelor, utilizarea spaţiului şi dispunerea personajelor, faţa şi expresia acesteia, ţinuta, gesturile, simetria şi mărimea. Expresia face trimitere la stilul propriu subiectului, la ceea ce-l defineşte şi îl distinge când realizează diverse sarcini. Aceasta reflectă maniera sa personală de-a face lucrurile.

Referindu-se la Françoise Minkowska, Corman (1970) reaminteşte că ea a relevat două tipuri de producţii, una numită „senzorială", în care caracteristică este nu execuţia, ci mai degrabă dinamismul desenului şi aspectul său viu, şi cealaltă, numită „raţională", în care realizarea este definită, riguroasă, respectiv rigidă, dar imobilă, şi ale cărei elemente rămân - unele mai mult decât celelalte - separate între ele. Corman scrie că subiectul senzorial este recunoscut pentru sensibilitatea sa faţă de atmosferă, prin spontaneitatea sa, prin interesul pentru ceea ce este viu, ceea ce mişcă, ceea ce degajă căldură. Senzorialul privilegiază trăsăturile curbilinii. Raţionalul este mai inhibat. Gândirea sa este mai puţin flexibilă, mai disciplinată, mai orientată, mai ordonată. Realizările sale se caracterizează prin izolare, mobilitate redusă, profunzimea detaliilor, liniile drepte şi unghiulare.

Aubin (1970) a reluat lucrările lui Minkowska, distingând două tipuri de subiecţi. Tipul senzorial, concret, foarte senzitiv, adeziv, la care culoarea şi mişcarea abundă în desenul său. Dimpotrivă, tipul raţional se caracterizează prin echilibru, rigoare, abstracţie şi o oarecare imobilitate.

Royer (1984) dă indicaţii asupra anumitor trăsături ale personalităţii în raport cu factura de-a desena. Ea asimilează emotivitatea unei linii uşoare şi ezitante, unor personaje descentrate, membrelor inferioare scurte, căutării de sprijin, culorilor dulci estompate, feţelor exprimând nelinişte. Subiecţii mai puţin emotivi desenează cu linii regulate, desenul fiind centrat şi culorile intermediare.

Factura personajelor - impresia de forţă, de soliditate sau de fragilitate pe care o degajă - pot fi puse în raport cu trăirile subiectului faţă de mediul său şi faţă de realitate. Personajele imateriale sugerează o legătură deficientă cu realitatea. Imaturitatea lor, semnalează Royer

(1984), poate avea o legătură cu o funcţionare intelectuală deficientă, dar şi cu caracteristici ale Eului, în termeni de imaturitate afectivă, de regresie.

Pentru Corman (1970), este posibil să deducem din producţiile grafice ale unui subiect poziţia Eului său, referitor la principiul plăcere-neplăcere, în raport cu principiul realităţii căruia i se supune. În fapt, Eul trebuie să combine exigenţele lumii sale interne pulsionale, şi cele ale realităţii exterioare. El trebuie să creeze cel mai bun compromis, şi aceasta devine foarte dificil dacă exigenţele interne sunt prea mari, sau dacă realitatea este prea neplăcută. Eul face atunci ajustări, crează defense pentru a-şi păstra echilibrul. Desenele subiectului exteriorizează câte ceva din aceste mecanisme. Corman afirmă că unele din aceste defense, care încearcă să răspundă unei angoase intolerabile, sunt prea masive şi dăunează astfel adaptării copilului; negarea, care se poate manifesta prin uitarea unui membru al familiei, este un exemplu de acest fel. El dă alte exemple de defense ale Eului ale căror manifestări se regăsesc în desen. El evocă între altele pe cele care sunt legate de angoasele a căror provenienţă pare să emane din exterior: inversiunea rolurîlor, sau identificarea cu rivalul, în cazul geloziei fraterne, de exemplu, regresia sau deplasarea, în anumite cazuri de angoasă de pedepsire (Corman, 1970).

În alte cazuri, defensa vine să răspundă angoaselor de origine internă: regăsim aici negarea afectului sau a pulsiunii, refularea în inconştient prin deplasare şi proiecţie. În sfârşit, există reacţii de apărare în faţa angoasei suscitată de Supra-Eu: este vorba, în principal, de culpabilitate. Defensa ia adesea alura formaţiunilor reacţionale.

Autorul concluzionează că, şi dacă aceste formaţiuni defensive nu par la prima vedere să se conformeze principiului plăcerii, din cauza culpabilităţii care este adesea prezentă şi care antrenează mecanisme de auto-pedepsire, aceasta din urmă permite ştergerea greşelii şi, astfel, anularea angoasei.

După Corman (1970) o tendinţă inconştientă se va exterioriza adesea cu un anumit grad de deghizare, pentru înşelarea cenzurii: deplasarea poate fi utilizată atunci pentru realizarea unei dorinţe interzise faţă de un alt personaj care are un corespondent în realitate.

Royer (1984) indică faptul că se întâmplă adesea să regăsim în desen efecte ale deplasării unei probleme, asociate implicit unei părţi a

corpului, asupra unei alte părţi a corpului. De exemplu, dificultăţile sexuale pot fi deplasate şi exteriorizate prin accentuarea unei alte părţi a corpului cum ar fi nasul sau cravata.

Analiza relaţiilor dintre personaje

Corman (1970) afirmă că distanţa pe care subiectul o interpune între diverse personaje, mai precis între personajele care nu îl reprezintă şi celelalte, este semnificativă pentru relaţia pe care o întreţine cu aceştia în lumea sa internă, şi pentru dorinţa sa inconştientă faţă de ei. Proximitatea relevă o dorinţă de intimitate, un ataşament crescut; depărtarea reflectă conflicte, respingere. Când subiectul se reprezintă la distanţă, aceasta poate fi interpretat ca o dificultate în relaţiile cu restul familiei (10). Davido (1976) reia afirmaţia lui Corman. Ea scrie că poziţia copilului în raport cu fiecare din părinţii săi poate reflecta situaţia sa oedipiană şi conflictele cu care se confruntă.

După Porot (1965), analiza compoziţiei familiei ne va da informaţii asupra relaţiilor între membrii familiei, aşa cum sunt interpretate de către subiect. Omisiunea unui membru indică un afect de respingere faţă de această persoană, respectiv un sentiment de excludere din propria familie, dacă este subiectul însuşi. Un personaj adăugat poate face trimitere la o reprezentare alterată a subiectului.

Burns (1990) a observat, la subiecţii ale căror figuri parentale introiectate sunt rele, că personajele sunt desenate cu trăsături sau părţi ale corpului omise. Tatăl, mama şi personajele reprezentând subiectul sunt de înălţimi disproporţionate. Subiectul reprezintă feţe neprietenoase, membrii familiei sunt lipiţi sau prea depărtaţi. Limbajul corporal în desen indică faptul că părinţii sau reprezentarea proprie sunt detaşate sau controlante. Părinţii pot, de asemenea, să-şi întoarcă privirea de la subiect. Adesea, simbolurile ce înconjoară desenul sunt negative. În alte cazuri mijlocul este gol. În concluzie, desenul prezintă atunci o lume în care personajelor nu le-ar plăcea să trăiască.

Distanţa sugerează respingerea şi izolarea, în timp ce proximitatea face trimitere la acceptare şi la susţinere afectivă (Reynolds, 1978). Dacă între personaje sunt desenate obstacole, aceasta semnifică o dorinţă de protejare sau o defensă sau un conflict.

10. Corman consacră o întreagă parte din lucrarea sa „Desenul familiei" (1970) interpretării relaţiilor.

Încercuirea unui personaj prin contur poate indica respingerea sau suprimarea personajelor ameninţătoare. Personajele lipsă sunt asociate cu respingerea, cu afecte de izolare sau de negare. Cele desenate pe dosul paginii pot semnifica faptul că există un conflict între subiect şi persoana reprezentată prin acest desen. Izolarea personajului reprezentând subiectul poate semnifica depresia, sentimentul de-a nu fi acceptat. Compartimentarea foii, cu personajele desenate în secţiuni diferite, semnifică, pentru Reynolds (1978), anxietatea legată de relaţiile perturbate din cadrul familiei. El a indicat că acestă trăsătură este puternic semnificativă.

7. Ipoteze diagnostice în legătură cu celelalte date

Aspectul clinic constituie pentru noi o primă sinteză a analizei testului, şi o elaborăm plecând de la datele culese în părţile precedente ale testului. În această privinţă, am arătat itemii testului care ni se par a fi cei mai legaţi de fiecare parte a aspectului clinic. De exemplu, pentru a distinge mai bine organizarea personalităţii, ne inspirăm din toată grila, dar mai ales din analiza comparativă şi conjugată a anumitor puncte din aceasta, cele care ni se par că dau cele mai multe indicaţii asupra acestei teme. Iată schema de referinţă pe care o utilizăm:

a - Pentru tema ***Valorizare sau devalorizare***, ne servim de elementele următoare:

- Itemul ***1.: Observarea subiectului pe timpul situaţiei de testare***: punctul ***„j"*** (derularea testului la nivelul secvenţei verbale şi non-verbale).

- Itemul ***3. : Aspectul dezvoltării.***

- Itemul ***4.4: Dispunerea***, punctul ***„c"*** (clasamentul personajelor).

- Itemul ***4.7: Dispunerea fiecărui personaj***, punctul ***„a"*** (echilibrul personajelor), ***„b"*** (prezentarea siluetei) şi ***„e"*** (simetria).

- Itemul ***5.2: Detaliile corporale***, punctul ***„b"*** (nivelul specific).

b - Pentru tema ***Identificare,*** ne servim de:

- Itemul ***1.: Observarea subiectului pe timpul situației de testare***: punctul ***„j"*** (derularea testului la nivelul secvenței verbale și non-verbale).

- Itemul ***2.: Compoziția familiei în raport cu familia reală***, punctul ***„c"*** (cu care personaj se identifică?).

c - Pentru tema ***Organizarea personalității***, ne inspirăm din următoarele date:

- Itemul ***1.: Observarea subiectului pe timpul situației de testare***: punctul ***„e"*** (adaptarea la situația de testare), ***„f"*** (gradul de atenție), ***„g"*** (nivelul de anxietate și reacția la dificultăți), ***„h"*** (alte emoții observate pe timpul administrării testului), ***„j"*** (derularea testului la nivelul secvenței verbale și non-verbale).

- Itemul ***4.1: Aspectul global***, mai ales punctele ***„b"*** (calitate) și ***„c"*** (situarea desenului în cadrul foii).

- Itemul ***4.3: Trasaj***.

- Itemul ***4.4: Dispunerea***.

- Itemul ***4.5: Perseverarea***.

- Itemul ***4.6: Factori regresivi***.

- Itemul ***4.7.: Dispunerea pesonajelor***.

- Itemul ***4.8. Culorile***.

- Itemul ***4.8: Expresia***.

- Itemul ***5.: Aspect detaliat***, mai ales punctele ***5.2*** (detalii corporale) și ***5.3*** (sexualizare).

d - Pentru tema ***Analiza relațiilor dintre personaje***, ne inspirăm mai ales din:

- Itemul ***1.: Observarea subiectului pe timpul situației de testare***: punctul ***„c"*** (atitudinea subiectului), și ***„d"*** (maniera de relaționare).

- Itemul ***2.: Compoziția familiei în raport cu familia reală***.

- Itemul ***4.2: Înălțimea***.

- Itemul ***4.4: Dispunerea,*** mai ales punctele ***„b"*** (distanța) și ***„c"*** (clasamentul personajelor).

- Itemul ***4.5: Perseverarea***.

- Itemul ***4.7.: Dispunerea fiecărui personaj***.

- Itemul ***5.1: Tipuri de detalii***.

Kim Chi (1989) sugerează o analiză care ține cont de faptul că personalitatea are o dimensiune spațială, în sensul în care diferitele părți sunt în relație continuă unele cu celelalte, și o dimensiune temporală, care face trimitere la faptul că persoana este reprezantată cu trecutul și cu viitorul său. Analiza desenului, spune el, „caută mai ales să înțeleagă diferitele problematici care animă individul cum ar fi mecanismele de degajare, de acomodare și de adaptare la situații dificile" (Kim Chi, 1989; p. 76).

Debienne (1968) reia ideea lui Buck (1948) asupra a trei principii de interpretare care rămân importante:

- Interpretarea trebuie să se refere atât la elementele desenului, cât și la asociațiile subiectului. Acestea sunt necesare;
- Fiecare element trebuie să fie studiat în relație cu structura globală a desenului;
- Rezultatele analizei trebuie puse în raport cu datele istorice sau anamnestice ale subiectului.

Wallon, Cambier şi Engelhart (1990) sugerează şi ei analizarea desenului făcând legătura între elementele sale şi organizarea sa globală. Anderson şi Anderson (1965) scriu că elementele expresive, între altele omisiunile, distorsiunile trăsăturilor, efectele de perspectivă, accentuările, trebuie analizate în funcţie de localizarea lor în cadrul corpului personajelor şi a simbolismului de care sunt legate. Desenul poate reprezenta dorinţele mărturisite şi nemărturisite ale subiectului, precum şi lipsurile şi slăbiciunile, sau eforturile de compensare a acestora. Un Eu slab structurat poate permite exteriorizarea afectelor de înstrăinare, în cadrul distorsiunilor şi lacunelor în construcţia desenului.

Osterrieth şi Cambier (1969) au relevat dificultatea cu care se confruntă cei ce doresc realizarea unei analize serioase a desenului. Sunt prezentate două orientări: fie cotarea desenului plecând de la fiecare din elementele sale, în mod minuţios, dar pierzând datorită acestui fapt elaborarea expresivă şi proiectivă a desenului. O altă direcţie adoptată de anumiţi clinicieni este de a se lansa într-o interpretare care poate părea lipsită de rigoare ştiinţifică prin subiectivitatea sa. Ei favorizează o atitudine intermediară. În loc de a cumula elementele, ei încearcă studiul structurării variabilelor prezente. Mai mult, ei consideră că primul demers constă în a cunoaşte variabilele în discuţie şi axele de diferenţiere a elementelor.

Morval (1974) distinge trei etape în procesul de interpretare a unui desen, în cazul de faţă, al desenului familiei. Ea identifică mai întâi indicii, ceea ce ea denumeşte „semnele"; aceasta îi permite accesul la sensul manifest, la „semnificaţia explicită". Analiza vizează apoi sensul ascuns, „semnificaţia latentă". Al treilea nivel corespunde interpretării propriu-zise. Ea ajunge la acesta să propună o „ipoteză interpretativă". Noi sugerăm adoptarea unui asemenea demers de sinteză la finalul lucrului explorator şi interpretativ aşa cum este prezentat în această lucrare.

Inserăm un exemplu al unei elaborări interpretative. În Figura 3, citâm textual lucrarea lui Morval (1975, p. 458).

Această muncă de sinteză a desenului familiei se înscrie în structurarea unui examen psihologic. În această optică, subliniem că scrierile lui Corman (1972) şi Royer (1993) asupra examenului psihologice pot fi deosebit de utile clinicienilor şi studenţilor.

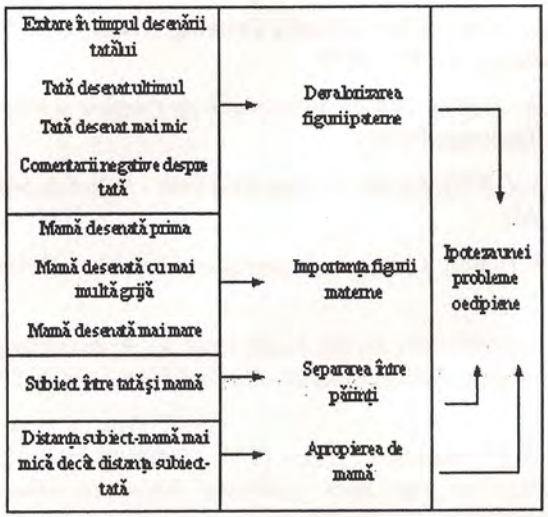

Extrase în timpul desenării tatălui
Tată desenat ultimul
Tată desenat mai mic
Comentarii negative despre tată
Mamă desenată prima
Mamă desenată cu mai multă grijă
Mamă desenată mai mare
Subiect între tată şi mamă
Distanţa subiect-mamă mai mică decât distanţa subiect-tată
Devalorizarea figurii paterne
Importanţa figurii materne
Separarea între părinţi
Apropierea de mamă
Ipotezarea unei probleme oedipiene

Figura 3: Schema interpretativă a datelor obţinute cu ajutorul desenului familiei

BIBLIOGRAFIE

Abate, M.A. (1994). Kinetic Family Drawing. *Dissertation Abstracts International, 55* (3B), 1175.

Abraham, A. (1992). *Les identifications de l'enfant à travers son dessin*. Toulouse: Privat.

Abraham, A. (1977). *Le dessin d'une personne - le test de Machover*. Paris: EAP.

Abraham, A. (1963). *Le test d'une personne*. Neuchâtel: Delacheux et Niestlé.

Acosta, M.L. (1990). The Kinetic family Drawing: A developmental and validity study. *Dissertation Abstracts International, 50* (8-B), 3680.

Alschuler, R.H., Hattwick, L.A. (1943). Painting as an index of personality in preschool children. *American Journal of Orthopsychiatry, 13*, 616-625.

Alves, K.A., Loureiro, S.R. (1994). Representacao grafica da familia am um grupo de pacientes esquizofrenicos (Desenul familiei la un grup de pacienţi schozofrenici). Psico, 25 (1), 75-89.

Anderson, H., Anderson, I. (1965). *Techniques projectives*. Paris: Éditions universitaires.

Anderson, S.B. (1995). Social scaling in children's family drawings: A comparative study in three cultures. *Child Study Journal, 25* (2), 97-121.

Anzieu, D. (1973). *Les méthodes projectives*. Paris: P.U.F., Collection S.U.P.

Aubin, H. (1970). *Le dessin de l'enfant inadapté*. Toulouse: Privat.

Aulagnier, P. (1975). *La violence de l'interpretation*. Paris: P.U.F.

Barker, C.L. (1991). The perception of eight type of american middle class women toward those childhood factors wich most influenced their development (women). *Dissertation Abstract International, 52* (3-B), 1745.

Bender, L. (1975). *Un test visuo-moteur*. Paris: P.U.F.

Bene, E., Anthony, J. (1985). *Family Relation Test*. Nfer. Windsor: Nelson Publishing co.

Berger, R. (1994). Children draw their stepfamily. *Journal of Family Psychotherapy, 5* (4), 33-48.

Borelli-Vincent, M. (1965). L'expresion des conflicts dans le dessin de la famille. *Revue de Neuropsychiatrie Infantile, 13*, (1-2), 45-65.

Borges, L.A., Loureiro, S.R. (1990). O desenho da familia commo instrumento de avaliacao clinica de um grupo de criancas encaminhadas para atendimento psicopedagogico (Testul desenului familiei ca instrument clinic de evaluare a unui grup de copii referaţi pentru consiliere psihopedagogică). *Arquivos Brasileiros de Psicologia, 42*, (2), 106-114.

Boulanger, N. (1990). *Étude comparative entre les dessins de la maison, de l'arbre et du chemin d'enfants de familles traditionnelles, âgés entre 8 et 13 ans*. Mémoires de maîtrise. Trois-Rivières: Université du Québec à Trois- Rivières.

Bourgès, S. (1984). *Approche génétique et psychanalytique de l'enfant. Tome 1*. Neuchatel: Delacheux et Niestlé.

Boutonnier, J.F. (1959). La signification du complexe d'oedipe. *Evolution Psychiatrique, 2*, 197-202.

Brakarsh, J. (1989). The child's family drawing as a measure of stressfull family environment. *Dissertation Abstract International, 49* (7-B), 2844.

Brewer, F. (1980). *Children's interaction patterns in Kinetic Family Drawing*. Teză de doctorat nepublicată. United States International University.

Bristow, K.I. (1994). The impact of maltreatment and sexual abuse on children's drawings. *Master Abstracts International, 32*, (3), 1070.

Brofenbrenner, U. (1979). *The Echology of Human Development: Experiments by nature and design*. Cambridge, Mass.: Hardvard Univerity Press.

Brofenbrenner, U. (1996). Le modèle „Processus-Personne-Contexte-Temps" dans la recherche en psychologie du développement: principes, applications et implications. În R. Tessier et G. M.

Tarabulsy (Editori), *Le modèle écologique dans l'étude du développement de l'enfant*. Collection D'enfance. Sainte-Foy, Québec: Les Presses de l'Univérsité du Québec.

Brulé, D. (în pregătire). Les manifestations comportamentale d'internalisation et d'externalisation chez les enfants maltraités.

Buck, J.N. (1948). The HTP Test. *Journal of Clinical Psychology, 4*, 151-159.

Buck, J.N. (1964). *The House-Tree-Person (HTP) Manual supplement*. Los Angeles: Western Psychological Services.

Burns, R. C. (1990). *A guide to Family-Centered Circle Drawings (F.C.C.D.)*. New York: Brunner/Mazel Publishers.

Burns, R.C., Kaufmann, H. (170). *Kinetic Family Drawings*. New York: Brunner Mazel.

Cain, J., Gomila, J. (1953). Le dessin de la famille chez l'enfant, critères de classification. *Annales Médico-Psychologiques, 4* (1), 502-506.

Cambier, A., Pham Hoang Quoc Vu (1985). Problématique oedipienne et représentation de la famille. *Bulletin de Psychologie, 38*, 217-229.

Cargo, A.P. (1990). Children's concept of family: early latency aged children in divorced and intact families. *Dissertation Abstracts International, 28* (1), 162.

Carneiro, F. (1986). A simbolizacao no teste do Desenho da Familia. *Jornal de Psicologia, 5* (1), 13-17.

Carneiro, F. (1988). O desenho da familia de adolescentes psicoticos (Desenul familiei la adolescenţi psihotici). *Jornal de Psicologia, 7* (4), 8-12.

Chuah, V.N.-F. (1993). Kinetic Family Drawings of chinese-american children. *Dissertation Abstracts International, 53* (7-B), 3831.

Cobia, D.C., Brazelton, E.W. (1994). The application of Family Drawing Test with children in remariege families: Understanding familial roles. *Elementary School Guidance and Counseling, 29* (2), 129-136.

Comunian, A.L. (1984). Tward the validation of the Kinetic Family Drawing. *Dissertation Abstracts International, 50* (2-B), 743.

Cook, M.S. (1991). Integrating kinetic family drawing into Adlerian life-stile interviews. *Individual Psycholgy: Journal of Adlerian Theory, Research and Practice, 47* (4), 521-526.

Corman, L. (1961). *Le test PN*. Paris: P.U.F.

Corman, L. (1965). Le test du dessin de la famille, Signification des personnages surajoutés. *Revue de Neuro-Psychiatrie Infantile, 13* (1-2), 65-67.

Corman, L. (1970). *Le test du dessin de la famille*. Paris: P.U.F.

Corman, L. (1972). *L'examen psychologique d'un enfant*. Bruxelles: G. Dessart.

Cornman, B.J. (1993). Childhood cancer: differential effects on the family members. *Oncology Nursing Forum, 20* (10), 1559-1566.

Davido, R. (1976). *Le langage du dessin chez l'enfant*. Paris: P.U.F.

Debienne, M.C. (1968). *Le dessin chez l'enfant*. Paris: P.U.F.

Decobert, S., Sacco, F. (1995). *Le dessin dans le travail psychanalytique avec l'enfant*. Ramonville Saint-Agne: Édition Érès.

Dennis, W., Uras, A. (1965). The religious content of human figure drawings made by nuns. *Journal of Psychology, 61*, 263-266.

DeOrnellas, K., Kottman, T., Millican, V. (1997). Drawing a family: Family art assessment in Adlerian therapy. *Individual Psychology: Journal of Adlerian Theory, Research and Practice, 53* (4), 451-460.

Deren, S. (1975). An empirical evaluation of the validity of the Draw-A-Family Test. *Journal of Clinical Psychology, 31*, (3), 542-546.

Didillon, H., Vanderwiele, M. (1988). Le test du dessin de la famille chez les écoliers congolais. *Revue Belge de Psychologie et de Pédagogie, 50* (201), 1-16.

Dolto, F. (1979). *L'image inconsciente du corp*. Paris: Seuil.

Dubuc, B., Dudek, S. (1984). Le développement de production d'un dessin chez les enfants de l'école élémentaire. *Enfance, 2*, 189-200.

Düss, L. (1971). *La méthode des fables en psychanalyse infantile.* Paris: L'arche.

Engelhart, D. (1973). Étude dimensionelle des indices de personnalité de l'enfant. *Revue de Psychologie Appliquée, 23* (2) 91-104.

Engelhart, D. (1980). *Dessin et personnalité chez l'enfant. Monographies françaises de psychologie*, Paris: CNRS.

Ferraris, O.A. (1973). *Les dessins d'enfants et leur signification.* Verviers: Marabout.

Feuer, M. (1989). „Elrontott" csaladrajzoc szerepe a gyermek-pszichodiagnostikabzan (Semnificaţia desenului familiei „răsfăţate" în psihodiagnosticul copilului). *Magyar Pszichologiai Szelme, 45* (4), 370-386.

Fleuridas, C.L. (1988). Treatment component analysis of the Milan systemic model: A family therapy outcome study. *Dissertation Abstracts International, 48* (11-B), 4312.

Forest, M., Thomas, G.V. (1991). An exploratory study of drawings by bereaved children. *British Journal of Clinical Psychology, 30* (4), 373-374.

Fury, G., Carlson, E.A., Sroufe, L.A. (1997). Children's representation of attachement relationships in family drawings. *Child Develpment, 68* (6), 1154-1164.

Galétic-Pirotte, M. (1971). Image paternelle et réussite scolaire. *Bulletin de Psychologie Scolaire et d'Orientation, 20* (3), 120-138.

Garadno, A.C. (1988). A revised scoring method for kinetic family drawings and its application to the evaluation of family structure with an emphasis on children from alcoholic families. *Dissertation Abstracts International, 49* (4-B), 1385.

Gardner, H. (1982). *Gribouillages et dessins d'enfants, leur signification.* Bruxelles: P. Mardaga.

Gendre, F., Kirkland, K.D. (1977). Unobtrusive assessment of interpersonal affect throug expressive line drawings. *Perceptual and Motor Skills, 44*, 423-428.

Glaister, J.A. (1994). Projective drawings. : helping survivors of childhood abuse recognise boudaries. *Journal of Psychosocial and Nursing Mental Health Services, 32* (10), 28-34.

Goldschmidt, H.L. (1991). Mother's psychological responses to the kinetic family drawings of conduct-disordered adolescents (projective drawings). *Dissertation Abstracts International, 52* (3-B), 1717.

Goodenough, F. (1957). *L'intelligence d'après le dessin.* Paris: P.U.F.

Grimard, L. (1982). *Le contenu du dessin de la famille auprès d'adolescents, garçons et filles âgés de 12 à 17 ans.* Memoires de maîtrise. Trois-Rivières: Université du Québec à Trois- Rivières.

Grzywa, A., Kucharska-Pietura, K. (1998). Dynamika obrazu rodziny w pracach graficznich chorych na schizofrenie paranoidalna (Dinamica imaginii familiei în lucrările grafice ale pacienţilor cu schizofrenie paranoidă). *Psychiatria Polska, 32* (1), 47-57.

Guillarmé, J.J. (1983). *Psychologie et éducation, Tome 3: l'examen psychologique de l'enfant et de l'adolescent.* Paris: Fernand Nathan.

Hackbarth, S.G., Murphy, H.D., McQuary, J.P. (1991). Identifying sexually abused children by using kinetic family drawings. *Elementary School Guidance and Counseling, 25* (4), 255-260.

Halvorsen, M. (1996). Children's drawings and loneliness: The concept of loneliness in middle childhood. *Master Abstracts International, 34* (1), 421.

Hamilton, L.S. (1984). Human figure drawings as measure of self-concept development in bilingual children. *Journal of Instructional Psychology, 11* (1), 28-36.

Handler, L., Habenicht, D. (1994). The kinetic family drawing technique: A review of the literature. *Journal of Personality Assessment, 62* (3), 440-464.

Harris, D.B. (1963). *Goodenough-Harris Drawing Test.* New York: Harcourt, Brace & World inc.

Harsanyi, I. (1965). School children's drawing in which is represented as a mean for revealing family relation and self-concept. *Psychological Abstract.*

Holty, R., Moran, P.W., Brannigan, G. (1986). Social schemas in the Kinetic Family Drawing of young adults. *Journal of Social Psychology, 126* (5), 689-690.

Holtzberg, J.D., Wexler, M. (1950). The validity of human form drawings as a measure of personality deviation. *Journal of Projective Techniques, 14*, (4), 343-361.

Hulse, W.C. (1951). The emotional disturbed child draws his family. *Quartely Journal of Child Behavior, 3*, 152.

Ionescu, S., Lhote, C., Jacquet, M.-M. (1997). *Les mécanismes de défence: théorie et clinique*. Paris: Nathan Université.

Jackson, L. (1950). A study of sado-masochistic attitudes in a group of delinquant girls by means of a special design projection test (Family Attitude Test). The British *Journal of Medical Psycholgy, 22*, 53-65.

Jacobson, A. (1973). *A study of Kinetic Family Drawings of public school children, ages six trough nine*. Teză de doctorat inedită: Cincinnati University.

Jolles, L., Beck, H.S. (1953). A study of the validity of some hypothesis for the qualitative interpretation of the HTP for children of elementary schoolage: vertical placement. *Journal of Clinical Psychology, 9*, 164-167.

Jourdan-Ionescu, C., Palacio-Quintin, E. (1995). Étude de l'interaction des facteurs de risque et de protection chez les jeunes enfants fréquentant un service d'intervention précoce. Cerere de subvenţie către Consiliul din Québec pentru Cercetare Socială.

Jourdan-Ionescu, C., Palacio-Quintin, E, Desaulniers, R., Couture, G. (1998). *Étude de l'interaction des facteurs de risque et de protection chez les jeunes enfants fréquentant un service d'intervention précoce.* Raport de cercetare prezentat Consiliului din Québec pentru Cercetare Socială. Trois-Rivières: Université du Québec à Trois- Rivières.

Kaplan, B.J. (1991). Grafic indicators of sexual abuse in drawings of sexually abused severely emotionaly disturbed children and nondisturbed children (child sexual abuse). *Dissertation Abstract International, 52* (2-B), 1065.

Kaplan, N., Main, M. (1986). *A system for classifying children's drawings in term of the representation of attachment.* Manuscris nepublicat: Berkeley University.

Kidd, A.H., Kidd, R.M. (1995). Children's drawings and attachment to pets. *Psychological Reports, 77* (1), 235-241.

Kim, Chi, N. (1989). *La personalité et l'épreuve de dessin multiple.* Paris: P.U.F.

Knoff, H.M., Prout, H.T. (1985). The Kinetic Drawing System: A review an integration of the kinetic family and school drawing techniques. *Psychology in the School, 22* (1), 50-59.

Koch, C. (1969). *Le test de l'arbre*. Lyon: Vitte éd., Collection animus et anima.

Koenigh, F. (1979). Dominant parent as projected by homosexual and heterosexual males. *Journal of Sex Research, 15* (4), 316-320.

Kopizz, E. (1964). *The Bender Gestalt test for young children*. London: Grune & Stratton inc.

Kopizz, E.M. (1968). *Psychological evaluation of children's human figure drawings*. New York: Grune & Stratton.

Kos, M., Biermann, G. (1977). *La famille enchantée*. Paris: Centre de Psychologie Appliquée.

Lafrance, D. (1979). *Étude des caractéristiques générales du dessin de la famille chez les adolescents de 12 à 17 ans*. Mémoires de maîtrise. Trois-Rivières: Université du Québec à Trois- Rivières.

Lara, A., Garcia, T., Acevedo, M. (1995). Evaluacion de kas reoresebtatuibes de las petas de apedo en ninos Mexicanos por medio de dibujo de la familial Seguimento a un ano (Evaluarea pattern-urilor de ataşament la copii mexicani cu ajutorul desenului familiei: Studiu pe durata unui an). *Salud Mental, 18* (1), 56-60.

Lehner, G.F., Gunderson, E.K. (1953). Heigh relationships in the D.A.P. test. *Journal of Personality, 21*, 392-399.

Lessler, K., Erikson, M.T. (1968). Response to sexual symbols by elementary school children. *Journal of Counsulting and Clinical Psychology, 32*, 473-477.

Lieberman, F.R. Baer (1992). Validity of the Kinetic Family Drawings as a measurement of the perception of family relationships and family dynamics (parental care). *Dissertation Abstracts Interational, 53* (6-B), 3203.

Lindquist, N.C. (1992). Figure and family drawings of eating disordered females. *Master Abstracts International, 30*, (20), 384.

Longmaid, K.J. (1994). Representation of relationships in children's family drawings and prediction of early school outcomes. *Dissertation Abstracts International, 54* (8-B), 4395.

Ludwig, D.J. (1969). Self perception and the draw-a-person test. *Journal of Projectives Techniques, 33*, 257-263.

Luquet, G.H. (1967). *Le dessin enfantin*. Neuchâtel: Delacheux & Niestlé.

Machover, K. (1949). *Personality projection in the drawing of human figure*. Springfield: Thomas Publishers.

Maggi, A. (1970). *Teste do de senho em cores da familia*. Sao Paulo: Instituto de Psychologie de Universidade de Sao Paulo (IPUSP), Dissertaçao de Mestrado.

Matejcek, Z., Strochbachova, I. (1981). Kresba zacarovane rodiny (Desenul familiei vrăjite). *Ceskoslovenska-Psycholgie, 25* (4), 316-329.

McPhee, J.P., Wegner, K.W. (1976). Kinetic family drawing styles and emotionaly disturbed childhood behavior. *Journal of Pesonality Assessment, 40* (5), 487-491.

Minkowska, F. (1952). La typologie constitutionelle vue à travers le Rorschach et les dessins d'enfants. *Revue de Morphophysiologie humaine, 3*, 121.

Morgenstern, S. (1937). *La psychanalyse infantile*. Paris: Denoël.

Morval, M. (1973). Étude du dessin de la famille des écoliers montréalais. *Revue de Psychologie et des palpliquée, 23* (2), 67-89.

Morval, M. (1974). A propos de l'interpretation du dessin de famille. *Revue de Psychologie et des Sciences de l'Éducation, 9* (4), 457-473.

Morval, M. (1975). Le dessin de la famille d'enfants privés de père. *Enfance, 1*, 37-45.

Morval, M. (1986). *Stress et famille: vulnérabilité, adaptation*. Montréal: P.U.M.

Morval, M., Laroche, J.-L. (1976). Constance du dessin de famille. *Revue de Psychologie Appliquée, 26* (2), 475-481.

Moetkoff, D., Lazarus, P. (1983). The Kinetic Family Drawing: The reliabilty of an objective scoring system. *Psychology in the Schools, 20*, 16-20.

Muchielli, R. (1960). *Le jeu du monde*. Paris: P.U.F.

Muchielli, R. (1963). La notion de projection. *Bulletin de Psychologie, XVII* (227), 2-7.

Muller, P. (1958). *Recherches sur le dynamisme enfantin*. Berne: Ed. Hans Huber.

Myers, D.V. (1978). Towards an objective evaluation procedure of the Kinetic Family Drawings (KFD). *Journal of Personality Assessment, 42* (4), 358-365.

Nanpon, P. (1986). Les parents et les grand-parents dans le dessin de la famille. *Statut familial et statut linguistique. Enfance, 39* (4), 367-377.

Nuttal, E.V., Chieh, L., Nuttal, R.L. (1988). Views of the family by Chinese and U.S. children: A comparative study of kinetic family Drawings. *Journal of School Psychology, 26* (2), 191-194.

O'Brien, R.P., Patton, W.F. (1974). Development of an objective scoring method for Kinetic Family Drawings (KFD). *Journal of Personality Assessment, 38* (2), 156-164.

Ortega, A.C., Pereira dos Santos, M.P. (1987). O desenho sa familia como tecnica de investigacao psicologica: Influencias da idade, sexo e ordem de nascimento (Desenul familiei ca tehnică de evaluare psihologică: Influența vârstei, sexului și ordinii nașterii). *Psicologia Teoria e Pesquisa, 3* (3), 239-249.

Osterrieth, P.A., Cambier, A. (1969). Essai d'investigation rigoureuse du dessin chez l'enfant. *Revue de Neuropsychiatrie Infantile, 17* (6-7), 393-409.

Oullette, F.-R., Charbonneau, J., Jourdan-Ionescu, C., Palacio-Quintin, E., Nadeau, P, Méthot, C., Moore, J., Patenaude, C., Streit, Y. (1999). Trajectoires d'intervention et lien familial dans des situations de placement en famille d'accueil: les points de vue des différents acteurs. Laborator prezentat la al 5-lea Simpozion din Québec de cercetări asupra familiei. Trois-Rivières.

Payne, M.A. (1996). Some effects of sex, age, and household structure of family drawings of Barbadian children. *Journal of Social Psychology, 136* (5), 567-568.

Peçanha, D.L. (1997). *A reciprodidade de desevolvimental entre a criança com ama e sia familia.* Sao Paulo: Instituto de Psychologie de Universidade de Sao Paulo (IPUSP), Teză de doctorat.

Pelletieri, A.J. (1971). Family in action drewings of poor readers. Comunicare prezentată la Congresul Național de Lectură, Tampa, decembrie.

Pianta, R.C., Longmaid, K., Ferguson, J.E. (1999). Attachment-based classification of children's family drawings: Psychometric properties relations with children's adjustment in kindergarten. *Journal of Clinical Child Psychology, 28* (2), 244-255.

Porot, M. (1965). Le dessin de la famille. *Revue de Psychologie Appliquée, 15* (3), 179-192.

Rabinowitz, A. (1992). Acceptance-rejection and height of parental figures on the Kinetic Family Drawings. *Perceptual and Motor Skills, 74* (1), 329-330.

Rambert, M. (1969). *Das puppenspiel inder kinder psychoterapie*, în Kos, M., Biermann, G. (1977). *La famille enchantée.* Paris: Centre de Psychologie Appliqée.

Raskin, L.M., Bloom, A.S. (1979). Kinetic Family Drawings by children with learning disabilities. *Journal of Pediatric Psychology, 4* (3), 247-251.

Raskin, L.M., Pitcher-Backer, G. (1977). Kinetic family drawings by children with perceptual-motor delays. *Journal of Learning Disabilities, 10* (6), 370-374.

Reynolds, C.R. (1978). A quick-scoring guide to the interpretation of children's Kinetic Family Drawings (KFD). *Psychology in the Schools, 15* (4), 489-492.

Reznikoff, M., Reznikoff, H.R. (1956). The Family Drawing test: A comparative Study of Children's Drawings. *Journal of Clinical Psychology, 37* (1), 73-80.

Rodgers, P. (1992). *A correlational developmental study of sexual symbols, actions, and themes in children's Kinetic Family and Human Figure Drawings*. Teză de doctorat inedită: Universitatea Andrews.

Royer, J. (1984). *La personnalité de l'enfant à travers le dessin du bonhomme*. Bruxelles: Editest, 2ème édition.

Royer, J. (1993). *L'éxamen psychologique de l'enfant*. Marseille: Hommes et Perspectives.

Royer, J. (1995). Théorie et pratiques psychologiques concernant le dessin d'enfant. *Psychologie et Psychométrie, 16* (4), 79-97.

Sami-Ali, M. (1974). *L'espace immaginaire*. Paris: Gallimard.

Sattler, J. (1990). *Assessment of children*. San Diego: Jerome M. Sattler, Publisher.

Schachter, J., Cotte, S. (1953). Les divers tests de dessin. *Sauvgarde de l'enfance, 8*, 620-633.

Schilder, P. (1968). *L'image du corps*. Paris: Gallimard.

Schildkrout, M., Shenker, R., Sonnenblik, M. (1972). Human figure drawings in adolescence. *Australian Psychologist, 8*, 77-78.

Schmidl-Waehner, T. (1942). Formal criteria for the analysis of children's Drawings. *American Journal of Ortopsychiatry, 12*, 95-103.

Segers, J.-E., Liéogeois, M. (1974). Application du „Goodenough-Harris Drawing Test". *Revue Belge de Psychologie et de Pédagogie, 36* (145-146), 1-20.

Shapiro, T., Stine, J. (1965). The figure drawings of three-years-old children. A contribution to the eraly development of body image. În R.S. Eissler, A. Freud, H. Hartmenn şi M. Kris (editori), *The*

psychoanalytic study of the child, XX. New York: International Universities Press. Inc.

Shaw, J.G. (1990). A developmental study on the kinetic family drawing for nonclinic, black child population in the Midwestern region of the United States. *Dissertation Abstracts International, 50* (10-B), 4797.

Sindou, G. (1991-92). Images de soi et adaptation scolaire chez des enfants de parents divorcés. *Psychologie et Éducation, 8*, 9-38.

Soes, B. (1984). Om „Kinetic family Drawing": Testens, anveldelse, dens begraensninger og muligheder („Desenul Familiei în Mişcare": Utilizări, limite şi posibilităţi). *Skolepsykologi, 21* (5-6), 450-465.

Sourkes, B.M. (1991). Truth to life: Art therapy with pediatric oncology patients and their siblings. *Journal of Psychosocial Oncology, 9* (2), 81-96.

Spigelman, G., Spigelman, A., Engelson, I.L. (1992). Analysis of family drawings: A comparison between children from divorce and non-divorce families. *Journal of Divorce and Remariage, 18* (1-2), 31-54.

Spizer, R.L., Williams, J.B., Gibbon, M. (1990). *SCID versions I et II (Structural Clinical Interview for DSM-III-R Personality Disorders)*. American Psychiatric Press.

Spotts, J., Brooks, J. (1993). Oh no, not again! În L.B. Golden şi M.L. Norwood (editori), *Case studies in child counselig*. New York: Merril-Macmillan Publishing.

Standard, H.C.III. (1994). An investigation of normative adolescent separation-individuation features in the Kinetic Family Drawings of adolescents. *Dissertation Abstracts International, 54* (8-B), 4408.

Starr, S., Marcuse, F.L. (1959). Reliabilty in the draw-a-person test. *Journal of Projectives Techniques, 23*, 83-86.

Stora, R. (1963). Étude historique sur le dessin comme moyen d'investigation psychologique. *Bulletin de Psychologie, 225* (17), 266-307).

Stora, R. (1975). *Le test du dessin de l'arbre*. Paris: Jean-Pierre Delarge.

Sulestrowska, H., Bienicka, A., Arendarska, B. (1987). Projeckjia wlasnej rodzinnej wychowankow domu dziecka w tescie rysunkowim „Zacharowana rodzina" (Proiecţia unei situaţii familiale prin intermediul membrilor din casa în care locuieşte copilul pe baza unui test de desen: Familia Vrăjită). *Psychiatria-Polska, 21* (2), 103-109.

Tharinger, D.J., Stark, K.D. (1990). A qualitative versus quantitative approach to evaluating the Draw A Person and Kinetic Family Drawing: A study of mood and anxiety disorder children. *Psychological Assessment, 2* (4), 365-375.

Thompson, L. (1975). *Kinetic Family Drawings of adolescents*. Teză de doctorat inedită: San Francisco, Şcoala Californiană de Psihologie Profesională.

Traube, T. (1938). La valeur diagnostique des dessins des enfants difficiles. *Archives de Psychologie, 26*, 285-309.

Van Krevelen, D.A. (1975). On the use of the family drawing test. *Acta Paedopsychiatrica, 41* (3), 104-109.

Wallon, P., Cambier, A. Engelhart, D. (1990). *Le dessin de l'enfant*. Paris: P.U.F., Paideia.

Widlöcher, D. (1965). *L'interprétation des dessins d'enfant*. Bruxelles: Dessart et Mardaga, Collection Psycholgie et sciences humaines.

Wilner, R.S., Rau, G.H. (1976). Family systems drawings. *Family Tyherapy, 3* (3), 245-267.

Winnicott, D.W. (1969). *De la pédiatrie à la psychanalyse*. Paris: Payot.

Winnicott, D.W. (1971). *La consultation thérapeutique de l'enfant*. Paris: Gallimard.

Worden, M. (1985). A case study comparison of the Draw-A-Person and Kinetic Family Drawing. *Journal of Personality Assessment, 49* (4), 427-433.

Wright, J.H., McIntyre, M.P. (1982). The Family Drawing Depression Scale. *Journal of Clinical Psychology, 38* (4), 853-862.

Anexă:

GRILA DE COTARE

EXEMPLU DE COTARE A UNUI DESEN AL UNUI COPIL FĂRĂ PROBLEME

Prezentăm un exemplu de desen al familiei realizat de către un copil de şapte ani „normal". L-am ales datorită anumitor dificultăţi de cotare. În fapt, Francis (**desenul 11**) a realizat un desen neconvenţional, casa sa ocupând o mare parte faţă de familia sa. Pentru cotare, am inclus şi partea cu desenul familiei în mărime reală (**desenul 11 bis**). Fratele său mai mic Simon (6 ani şi 9 luni) a făcut un desen care prezintă aceeaşi structură (desenele au fost realizate fără ca cei doi copii să vadă desenele unul celuilalt) şi acesta este motivul pentru care l-am adăugat desenului lui Francis, totuşi, fără a-l cota sau analiza (**desenul 12**). Anamneza lui Francis, realizată cu ajutorul mamei, este inclusă în prima parte. Grila de cotare completă şi interpretările ce decurg din aceasta formează partea a doua a exemplului.

Acest exemplu va permite fără îndoială înţelegerea modului cum se cotează un desen al familiei, dar şi sesizarea importanţei anamnezei pentru interpretarea datelor desenului. Reamintim că grila de cotare a fost concepută pentru a permite o utilizare relativ suplă; este vorba, cum se poate vedea şi din desenul lui Francis, şi mai exact din situaţia desenului familiei, de adaptarea la necesităţi.

Poate că ar fi interesant pentru sesizarea aspectelor legate de dezvoltare şi a celor proiective, evidenţiate prin desenul familiei, să comparăm desenul lui Francis cu cele ale altor copii de aceeaşi categorie de vârstă, care ilustrează lucrarea de faţă (Emanuelle, Mathieu, Mélody).

Provenind dintr-o familie biparentală intactă, de nivel socio-economic mediu, Francis, 7 ani şi 7 luni, are un frate de 6 ani, Simon. Mama, 34 de ani, care stă acasă pentru a-şi creşte copiii, este în prezent însărcinată în luna a patra. Tatăl, 41 de ani, lucrează ca tehnician la o fabrică de hârtie, unde are program în trei schimburi, ceea ce nu este totdeauna uşor pentru viaţa de familie. Bunicii materni şi paterni, la fel ca şi unchii, mătuşile şi verii locuiesc în acelaşi oraş. Familia lărgită se reuneşte cel puţin o dată la două săptămâni.

Sarcina şi naşterea au decurs în bune condiţiuni (exceptând greţurile din primele cinci luni de sarcină, la fel ca şi în celelalte sarcini). Francis a avut o dezvoltare fără probleme, a vorbit devreme, a mers la aproximativ un an, şi atunci şi-a însuşit controlul sfincterian într-o săptămână. Doarme şi mănâncă foarte bine. Este sănătos şi n-a avut decât de două sau trei ori otită, când era mai mic (în timpul primilor doi ani de viaţă). Francis n-a avut vreo reacţie anume la naşterea fratelui său; de obicei adoptă faţă de el o atitudine protectivă.

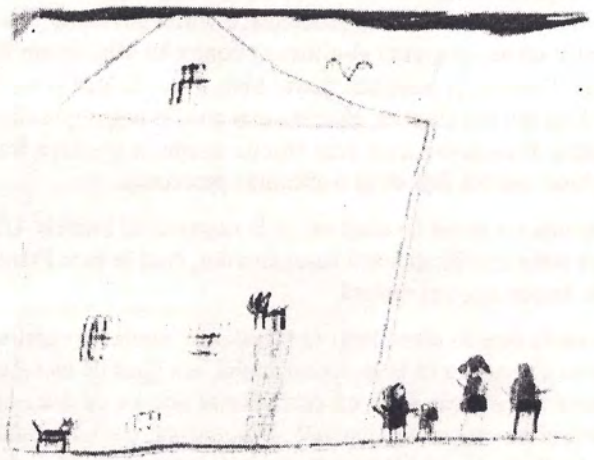
Familia s-a mutat de două ori de la naşterea lui Francis. Ultima mutare s-a datorat achiziţionării casei socrilor, casă în care Francis şi fratele său împart aceeaşi cameră.

Francis este în clasa întâi (echivalentul anului pregătitor) şi învăţătoarea a remarcat că la începutul anului, era lipsit de încredere în sine. Mama a remarcat şi ea că este speriat adesea de necesitatea acomodării şi nu este atent la şcoală. Dimpotrivă, unul din punctele forte ale lui Francis este de a-şi face prieteni cu uşurinţă şi de a fi foarte sociabil.

Francis are o pisică, fratele său are şi el una, dar atitudinea lor faţă de animale este total diferită. Francis, când nu poate adormi, preferă să-şi strângă pisica în braţe; la fel cum a rămas ataşat şi de ursul de pluş pe care-l poartă peste tot. Dimpotrivă, fratele său mai mic este mai puţin ataşat de ursul său şi rar îşi ţine mult timp în braţe pisica. Când se joacă, Francis poate rămâne absorbit de acelaşi joc mult timp. Jucăriile sale preferate sunt maşinuţele, jocurile tip lego şi nintendo. Îi place, de asemenea, să urmărească documentare la TV. În general, este un copil căruia îi place să-şi piardă timpul, să pună întrebări şi care este capabil să facă compromisuri. După mama sa, Francis este foarte apropiat de părinţii săi. Mama face o paralelă între propria sa situaţia familială (a doua născută, dintre cei trei fraţi), caracterul său de când era copil, pe de o parte, şi cel de-al doilea copil al său, pe care-l descrie ca fiind mai dificil decât Francis (fratele său manifestând uşoare tulburări ale somnului, de alimentaţie, suferind de astm, instabil, etc.)

Notă preliminară la cotarea desenului familiei

În general, etapa finală a cotării este urmată de o analiză vizând stabilirea de legături între informaţiile din anamneză, observarea copilului în mediul său de viaţă, rezultatele altor probe proiective şi



Desenul 11: **Francis, 7 ani şi 7 luni**

Desenul 11 bis

Desenul 12: **Simon, 6 ani şi 2 luni, fratele lui**

evaluările nivelului cognitiv, şi sinteza datelor reieşind din desenul familiei. Or, noi am cules pentru ilustrarea utilizării testului desenului familiei doar o anamneză şi desenul familiei unui copil. Am putut obţine şi un desen al familiei din partea fratelui subiectului, ceea ce constituie o dată suplimentară pentru înţelegerea dinamică a personalităţii lui Francis. Aşa cum s-a indicat anterior, alte observaţii şi măsuri de evaluare ar permite confirmarea sau invalidarea ipotezelor pe care le-am formulat în sinteza pe care o găsim în partea 7 a grilei.

Desenul familiei

Colette Jourdan-Ionescu şi
Joan Lachance

Grilă de cotare

	Anul	Luna	Ziua
Data examinării	*1997*	*05*	*03*
Data naşterii	*1998*	*10*	*03*
Vârsta	*7*	*7*	*00*

Nume şi prenume:.....

Numărul subiectului [ ] Sex M [X] F [ ]

Examinator: .....

Timp de execuţie [*7 min 35''*]

1. Observarea subiectului pe timpul administrării testului

a. Aparenţa: *De talie medie, Francis pare sănătos. Este îmbrăcat adecvat şi simplu. Puţin timid, nu îndrăzneşte să privească prea mult examinatoarea în timpul prezentării, dar o urmează bucuros în sala de testare* .....

b. Limbajul: *Cu excepţia pronunţării lui „s", preschimbat în „ş", vorbeşte clar şi articularea sa este bună. Are o voce vioaie şi debitul este fluid* .....
.....

c. Atitudinea subiectului, spontaneitatea şi iniţiativa: *Este un copil jovial, sociabil, silitor. Vorbeşte la început, apoi se concentrează asupra sarcinii sale şi începe să vorbească din nou pentru a întreba dacă poate să adauge ceva (pisicile sale). Îndemnul examinatoarei de-a desena ceea ce doreşte, îl face să se simtă mai în largul său. Devine mai spontan la sfârşitul testării şi manifestă iniţiativă în cadrul pus la dispoziţie* .....
.....

Maniera de relaţionare: *Urmează adultul cu oarecare timiditate, dar fără teamă, şi este satisfăcut de-a fi obiectul atenţiei acestuia. Se aşează şi aşteaptă instrucţiunile. Se străduieşte să arate adultului ceea ce poate, şi să-i facă pe plac (aranjează cutia de culori şi pune creioanele înapoi în suport după utilizarea lor). Dovedeşte, de asemenea, nevoie de aprobare.* .....
.....
.....

*Desenul familiei * 1*

a. Adaptarea la situaţia de testare, gradul de cooperare: *Acceptă consemnul cu atenţie, fără să conteste sarcina. Pare să o aprecieze ca fiind uşoară, şi îi face plăcere să deseneze. Pare să-şi facă mai întâi o imagine mintală a ceea ce urmează să deseneze, apoi trece la execuţie cu un gest sigur şi rapid, cu excepţia a mici ezitări pentru alegerea culorilor.* .....

.....

b. Gradul de atenţie: *Are tendinţa să tacă pentru a lucra şi pare foarte concentrat.* .....

.....

c. Nivelul de anxietate, reacţia în faţa dificultăţilor: *Nu se remarcă anxietate în atitudinea copilului, cu excepţia unei uşoare timidităţi la începutul testării. Singurele mici dificultăţi întâlnite vizează alegerea culorilor pentru pisică şi pentru părul mamei sale. A găsit soluţia optând pentru o culoare de contur în cazul pisicii şi pentru o culoare apropiată pentru părul mamei.* .....

.....

d. Alte emoţii observate: *A părut entuziast când a vorbit despre pisicile sale: ele îi conferă siguranţă şi îl consolează. Relaţia între pisici şi el este ambiguă: nu sunt prea fericite să fie ţinute, dar se obişnuiesc cu el. Din întrebările dirijate, se manifestă o vinovăţie: povesteşte că nu este tot timpul cuminte, cu semnificaţia că i-ar plăcea să fie mai cuminte.*

e. Derularea testării; secvenţa verbală (verbalizare şi notificări) şi non-verbală (mişcarea liniei, progresul desenului, etc.): *Francis (dreptaci) aşează cutia de culori, ezită între culori, apoi spune că va începe cu soarele (galben, în colţul stâng). Roteşte foaia pentru a-l colora. Ezită şi desenează solul, maro. Face casa (în violet), ferestrele de sus în jos (galben-auriu), uşa, apoi cerul. Mişcarea este dextrogiră. Desenează un personaj în picioare: un dreptunghi deschis (gambe), două pătrate (partea de jos şi cea de sus a corpului), braţele, apoi capul pe care-l colorează înainte de a-i desena trăsăturile feţei şi de-a colora corpul. Procedează la fel şi pentru al doilea personaj. După ce a întrebat dacă poate să-şi deseneze pisicile, trasează în casă o bibliotecă galbenă cu cărţi (mama lui a instalat-o, pisicii îi place să urce pe ea) şi desenează corpul, capul, urechile şi coada pisicii sale, apoi pentru cea de-a doua pisică. Desenează după aceea cel de-al treilea şi cel de-al patrulea personaj, şi ei tot în picioare, începând tot de jos, şi terminând cu faţa şi cu colorarea. În acest timp fredonează, apoi desenează trei păsările descriind ceea ce a făcut.*.....

.....

f. Comentarii şi răspunsuri la întrebările dirijate: *Întrebat, Francis răspunde că această familie se numeşte „Familia mea", cei mai dragi sunt „tata şi mama", apoi „toată familia", adăugând cu voce scăzută „şi eu uneori". Mama este dragă pentru că face mâncare, tata pentru că îl ia să se plimbe cu bicicleta, „dar nu întotdeauna" (este o favoare). Fratele său, Simon, este drăguţ pentru că îl ajută la jocul nintendo, iar cele două pisici „dorm cu mine şi mă consolează" (acest ultim cuvânt este pronunţat cu voce mai scăzută). Cel mai puţin drăguţ este Simon, pentru că uneori „mă loveşte". Cel mai fericit este el (câştigă la nintendo), cel mai puţin fericit este fratele său („se supără adesea"). La întrebarea „Dacă tu n-ai fi Francis în desen, atunci cine ai fi?" înţelege ce înseamnă dacă n-ar fi el şi răspunde că i-ar place să fie fratele lui, pentru că ar fi singur, s-ar juca cu jucăriile acestuia şi ar rămâne acasă dimineaţa (fratele său nu merge la creşă decât după-amiaza).*

Fapte ieşite în evidenţă şi comentarii clinice: *Francis ţine să-şi demonstreze competenţele faţă de adult, pentru a fi confirmat de acesta din urmă, dar şi pentru că este sigur pe capacităţile sale. Totuşi, încearcă să justifice ceea ce face, când trebuie să facă modificări lipsite de realism în desenul său, de exemplu referitor la culoare. El caută atunci aprobarea adultului. Se poate releva că singura familie semnificativă este familia sa (concepţie egocentrică obişnuită pentru vârsta sa). Aceasta denotă satisfacţie în trăirile sale în sânul familiei şi un sentiment de apartenenţă. Se simte vinovat să vorbească despre familia sa în termeni critici, ceea ce-l face să înfrumuseţeze situaţia şi să nege că ar putea fi şi persoane antipatice. Dar este şi realist şi recunoaşte că el nu este întotdeauna drăguţ. Probabil că are reţineri în a vedea pe ceilalţi membri ai familiei altfel decât în mod pozitiv. Dar acceptă că-şi dă seama şi de aspecte negative. Pare că-i este mai uşor să vorbească de antipatia fratelui său, şi că afirmaţia corespunde realităţii (a se vedea anamneza). Dar, poate că este vorba, în acelaşi timp, de o mişcare defensivă, intervenind ulterior şi absolvindu-l de vinovăţia simţită iniţial. Pare, de altfel, să-şi valorizeze competenţa la jocul nintendo, şi să găsească în aceasta o mare satisfacţie. Referitor la fratele său şi la pisici, care nu par fericiţi, pare să descrie situaţii reale şi-şi demonstrează astfel conştienţa asupra ceea ce-l înconjoară. Dar se poate că astfel îşi exprimă şi sensibilitatea la situaţiile cu care se confruntă: dezaprobare şi constrângere. Referitor la identificare reiese o anumită ambivalenţă, totuşi bine asumată. El este satisfăcut de poziţia sa, dar i-ar place să fie singur şi să aibă avantajele de-a fi mai tânăr.*

*Desenul familiei * 2*

2. Compoziţia familiei desenate în raport cu familia reală

a. Familia desenată:

Se înscriu în tabel personajele desenate în ordinea desenării*. Se indică vârsta şi rolul fiecărui personaj.

Ordinea (desenării)	Caracteristici sau numele personajului	Vârsta	Sexul	Rolul (tată, mamă, etc.)
1	*Francis*	*7*	*M*	*Subiectul*
2	*Simon*	*6*	*M*	*Frate*
3	*Mama*	*?*	*F*	*Mamă*
4	*Tata*	*?*	*M*	*Tată*
5				
6				
7				
8				

* Dacă nu se cunoaşte ordinea, se prezintă personajele de la stânga spre dreapta

b. Familia reală:

Se indică subiectul-ţintă încercuind numele acestuia şi se ordonează membrii familiei după vârstă în sens descendent. Se precizează dacă este vorba de tată sau de soţ (sau de mamă/soţie) încercuind statutul corespunzător.

	Rol	Numele	Vârsta	Sexul	Diferenţe faţă de desen	Persoana adăugată (A) - omisă (O)
a	Tată / soţ	*Pierre*	*41*	*M*		
b	Mamă / soţie	*Martine*	*34*	*F*		
c	Copilul 1	*Francis*	*7*	*M*		
d	Copilul 2	*Simon*	*6*	*M*		
e	Copilul 3	*X*		*?*		*Fătul în pântecele mamei sale (O)*
f	Copilul 4					
g	Altul 1					
h	Altul 2					

*Desenul familiei * 3*

a. Cu ce personaj se identifică subiectul? *La început cu el însuşi, dar dacă examinatoarea insistă să se plaseze în afara familiei, se exclude, pentru că, probabil, n-a înţeles întrebarea. Se identifică apoi cu fratele său, pentru a-şi putea folosi din nou jucăriile sale, apoi pentru a putea să se trezească mai târziu dimineaţa.*

Fapte ieşite în evidenţă şi comentarii clinice: *Absenţa viitorului nou-născut (din desen şi comentarii) arată că sarcina mamei nu este, probabil, vizibilă, dar şi relaţia mai semnificativă în plan afectiv cu fratele, decât cu un copil virtual. Ordinea din desen indică faptul că poziţia sa în familie este valorizată (identificare bună). El ar vrea să fie fratele său, pentru că acesta din urmă ar fi singur dacă el ar lipsi, şi pentru a se putea juca în continuare cu propriile sale jucării. Apoi, ar avea privilegiul copilului mai mic: fără şcoală, rămânând mai aproape de mama sa. Aceasta poate însemna că-şi iubeşte locul în familie, dar că încearcă o ambivalenţă: a avea locul fratelui său, mai aproape de mamă, şi fără să-şi piardă din prerogative.*

3. Aspectul dezvoltării

Nivelul grafic al personajului reuşit cel mai bine: **6 ani şi 6 luni**

Fapte ieşite în evidenţă şi comentarii clinice: *Personajele nu sunt foarte investite. Ele sunt foarte apropiate, ca formă, de omuleţii-chibrit. Dar diferenţa faţă de vârsta reală este mică şi puţin semnificativă.*

.....

4. Aspect global

4.1 Amplasarea

a. ***Sensul foii*** * Cel sugerat de examinator ( ) **X**

Rotirea foii (ex:)

b. ***Calitatea*** * Distribuţie regulată (echilibru, răspunzând unei anumite organizări) **X**

* Distribuţie neregulată (un anumit dezechilibru în compoziţie)

* Distribuţie haotică (aranjament bizar)

c. ***Situarea desenului în cadrul foii (se poate nota mai mult de un amplasament)***

* Utilizarea spaţiului global *desen*	X	* Centru	
* Sus-Stânga		* Centru-Dreapta	
* Sus-Centru		* Jos-Stânga	
* Sus-Dreapta		* Jos-Centru	
* Centru-Stânga		* Jos-Dreapta *familie*	X

Fapte ieşite în evidenţă şi comentarii clinice: *Adoptă sensul propus, dar întoarce foaia pentru a colora un element. Dispunerea este citată ca regulată, deşi casa, la stânga, dă o impresie de dezechilibru. Acest copil pare să aibă o funcţionare a „Eului" şi o inteligenţă normale, dar subzistă o oarecare fragilitate a structurii personalităţii. În plan spaţial, desenul cuprinde tot spaţiul, dar familia se află jos în dreapta. Poţi fi date două interpretări: utilizarea foii aproape în întregime, desemnează o personalitate care ocupă un loc important în mediul său, şi poate fi o anumită maturitate. Locul familiei, indică o investire a instinctelor de bază, a materialităţii, a căutării siguranţei şi stabilităţii, precum şi a expansiunii, a deschiderii către mediu şi a orientării către viitor.*

*Desenul familiei * 4*

4.1 Înălţimea

a. Dimensiuni (în centimetri)

	Tată/soţ	Mamă/soţie	Copil 1	Copil 2	Copil 3	Copil 4	Altul 1	Altul 2
Înălţimea totală	3,6	4,6	2,7	1,7				
Cap (fără păr)	0,9	0,7	0,9	0,4				
Trunchi (umeri - între gambe)	1,5	1,8	1,2	0,8				
Braţ (umăr - deget)*	0,6 0,7	0,7 1,0	0,6 0,6	0,5				
Gambe (între gambe - picior)*	1,3	1,2	0,6	0,5				

b. Proporţii trunchi şi cap, braţe şi gambe

Se încercuiesc valorile în afara normelor şi se indică prin „+" sau „-" direcţia excesului:
„+" = mai mare, şi „-" = mai mic decât norma.

	Tată/soţ	Mamă/soţie	Copil 1	Copil 2	Copil 3	Copil 4	Altul 1	Altul 2
1,5 ? Trunchi/Cap ? 2,4 cm	1,67	2,57 +	1,33 -	2				
1,25 ? Braţ/Trunchi ? 2,0 cm**	0,43 -	0,47 -	0,5 -	0,63 -				
0,75 ? Gambe/Trunchi ? 1,25 cm**	0,8	0,67 -	0,5 -	0,63				

Fapte ieşite în evidenţă şi comentarii clinice: *proporţiile sunt infantile, sub nivelul său de vârstă. Acesta poate fi un indice de imaturitate. Dimensiunile reduse alle personajelor reflectă, poate, indici de depresie, de anxietate, de repliere în sine. Aceasta poate indica sentimente de inferioritate, de inadecvare şi sentimente de constrângere.* .....

.....

.....

* Când cele două braţe sau cele două gambe sunt de lungimi diferite, se notează cele două lungimi.
** Când gambele sau braţele sunt de lungimi diferite, se calculează media lungimilor celor două membre.

*Desenul familiei * 5*

4.1 Trasajul*
Se încercuieşte tipul de trasaj când se repetă pentru aceeaşi linie

• Trasaj continuu	X	• Linii drepte	X
• Trasaj discontinuu		• Linii frânte, unghiulare	
• Trasaj apăsat	X	• Bucle	
• Trasaj lejer		• Accentuarea liniei centrale verticale	
• Trasaj sigur, direct	X	• Accentuarea orizontalei	
• Trasaj reluat		• Pete şi porţiuni înnegrite	
• Pointilism		• Aspect murdar, mâzgălit	
• Striuri, umbre, caroiaj		• Exces de precizie în detalii	
• Estompare, griuri		• Părţi lăsate albe, se precizează care: ..... *Centru dreapta*	X
• Tăieturi cu creionaul, şterături cu guma		• Alte particularităţi, se precizează care.... *Delimitarea între partea de sus şi de jos a foii*	X
• Linii curbe			

Orientarea trasajului:

Dextrogir ☐ Sinistrogir ☐ Cele două sensuri alternativ ☐

	+	+/-	-
Bogăţia şi sărăcia desenului din punct de vedere al completitudinii acestuia:		X	

Fapte ieşite în evidenţă şi comentarii clinice: *Analiza trasajului (continuu, apăsat, sigur) şi preferinţa pentru rectiliniaritate, indică o personalitate activă, sigură, dar şi controlată. Liniile drepte pun în evidenţă masculinitatea. Aspectul final al desenului este mediu: nu este nici rafinament, nici mâzgăleală. Zona goală (centru-dreapta) poate semnala un conflict sau o interdicţie, la nivelul realizării Eului. De altfel, desenul este bogat prin abundenţa elementelor, demonstrând, în acelaşi timp o sărăcie a calităţii acestora. Aceste caracteristici pot fi legate în special de vârsta copilului, dar şi de tipul său de personalitate: el este mai puţin interesat de minuţiozitate, şi mai mult de culoare, de aspectul animat al desenului. Este mai preocupat de efectul ansamblului decât de lucrul minuţios al detaliilor.* .....

4.2 Dispunerea

a. Aliniamentul general al desenului (se utilizează un raportor)

* Dreapta: ? 15° [X]

* Dextrogir		* Sinistrogir	
- Minor : (16° la 80°)		- Minor : (16° la 80°)	
- Major : (81° la 180°)		- Major : (81° la 180°)	

* Această clasificare este inspirată după Royer (1984).

*Desenul familiei * 6*

a. Distanţa
(model: lungimea braţului cel mai lung)

• Regulată:	- Normală (aproximativ o lungime de braţ)	
	- Excesivă (mai mult de o lungime)	
	- Redusă (spaţiul interior al unui braţ care face un unghi de 45°)	
• Neregulată:	- Excesivă (mai mult de o lungime)	X
	- Redusă (spaţiu mai mic decât al unui braţ la un unghi de 45°)	X
	- Încăloare, se precizează: *Cerul trece peste acoperişul casei*	X

b. Clasificarea personajelor

• Criterii	- pe vârstă		- pe generaţii	X
	- pe înălţime		- copii în centru	
	- pe sex		- alte criterii	
	- pe familii		- fără criteriu	

Fapte ieşite în evidenţă şi comentarii clinice: *Alinierea este dreaptă, ceea ce indică o funcţionare normală. Neregularitatea distanţelor, puţin mai mare între Simon şi mamă, şi între aceasta şi tată, ca şi clasificarea pe generaţii pot reflecta o tendinţă de-a pune o oarecare distanţă între copii şi părinţi, mai ales între Simon şi mamă; aceasta poate, de asemenea indica o proximitate afectivă (poate afectată de ambivalenţă) între copii.* .....
.....

4.1 Perseverarea (Stereotipia elementelor)

• Niciuna	
• Minoră (perseverare la un personaj sau repetarea unuia sau a câtorva elemente la mai multe personaje)	
• Majoră (rediferenţiere între personaje)	X

Fapte ieşite în evidenţă şi comentarii clinice: *La această vârstă, perseverarea nu este cu adevărat un indice patologic, mai ales când este vorba de reproducerea personajelor care au în mare aceeaşi formă. La limită, ea semnalează o relativă imaturitate* .....
.....
.....

*Desenul familiei * 7*

4.1 Factori regresivi

	Majoră	Minoră	Niciuna
a. Regresie-simplificare (desene simplificate)		X	

Explicaţie: *Simplificarea (braţe, gambe şi labele pisicii, toate în formă de chibrit) este cotată ca minoră, ţinând cont de vârsta copilului şi de nivelul său grafic general.* .....

.....

	Da	Nu
b. Fragmentare (prezenţa elementelor disociate)		X

Dacă da:

- Minoră:
  - Părţi disjuncte ☐
  - Spaţiu lipsă ☐
- Majoră:
  - Părţi foarte fragmentate ☐

	Da	Nu
c. Scotomizare (elemente lipsă în ciuda spaţiului disponibil)	X	

Fapte ieşite în evidenţă şi comentarii clinice: *Lipsesc mâinile şi picioarele. Simplificarea lejeră şi felul scotomizării reflectă mai degrabă imaturitate decât o patologie specifică.* .....

.....

.....

	Da	Nu
d. Bizarerii Explicaţie:		X

4.2 Dispunerea fiecărui personaj

a. Echilibrul personajelor

	Tată/soţ	Mamă/soţie	Copil 1	Copil 2	Copil 3	Copil 4	Altul 1	Altul 2
Drept ? 15°	X	X	X	X				
- Dextrogiră - Minoră: 16° - 45°								
- Dextrogiră - Majoră: > 45°								
- Sinistrogiră - Minoră: 16° - 45°								
- Sinistrogiră - Majoră: > 45°								

*Desenul familiei * 8*

b. Prezentarea siluetei

	Tată/soţ	Mamă/soţie	Copil 1	Copil 2	Copil 3	Copil 4	Altul 1	Altul 2
Din faţă	X	X	X	X				
Din profil							*pisică*	
Aşezată								
Alungită								
Din spate								

c. Poziţia membrelor

Identificarea poziţiei membrelor fiecărui personaj (ex: „ I I" = braţe lipite de corp; „——" = braţe întinse)

	Tată/soţ	Mamă/soţie	Copil 1	Copil 2	Copil 3	Copil 4	Altul 1	Altul 2
Braţe	\ —	\ /	\ /	\ /				
Gambe	I I	I I	I I	I I				

d. Postura şi mişcarea

	Tată/soţ	Mamă/soţie	Copil 1	Copil 2	Copil 3	Copil 4	Altul 1	Altul 2
Cu mişcare								
Fără mişcare	X	X	X	X				

Explicaţii: *Doar poziţia braţelor, în „V" larg deschis, poate lăsa să se presupună puţină mişcare. Restul este destul de static.* .....

.....

.....

.....

*Desenul familiei * 9*

e. Simetria

	Tată/soţ	Mamă/soţie	Copil 1	Copil 2	Copil 3	Copil 4	Altul 1	Altul 2
Nici o problemă	X	X	X	X				
Probleme minore (uşoare neregularităţi)								
Probleme majore (diferenţe bizare între cele două părţi ale corpului)								

Fapte ieşite în evidenţă şi comentarii clinice: *Jumătatea superioară a a corpului este uşor descentrată în raport cu jumătatea de jos. Ansamblul elementelor indică o oarecare deschidere spre anturaj (poziţia braţelor), un contact adecvat cu realitatea (poziţia gambelor). Nu apare nici un dezechilibru accentuat.*

.....

.....

4.8. Culoarea

a. Utilizarea culorii

• Monocromie	
• Policromie (număr de culori utilizate)	*21*

b. Tipul de culori

• Culori calde (roşu, galben, portocaliu, etc.)	
• Culori reci (albastru, alb, gri, etc.)	
• Amestec din două tipuri de culori	X

c. Nuanţe

• Culori puternice (intense)	X
• Culori dulci, atenuate (pastel)	

d. Detalii particulare, precizaţi care: *Francis evocă apropierile între personaje prin culorile utilizate: Francis şi mama sa sunt amândoi în albastru şi pisica este desenată cu bleu. Tatăl, mama şi Simon au culoarea orange, tatăl pentru îmbrăcăminte, mama pentru păr şi Simon pentru conturul corpului.* .....

.....

.....

Fapte ieşite în evidenţă şi comentarii clinice: *Utilizarea unei game largi de culori reflectă o afectivitate bogată şi nuanţată. Intensitatea anumitor culori reflectă o intensitate emoţională.* .....

.....

.....

.....

*Desenul familiei * 10*

4.9 Expresia

	Tată/soţ	Mamă/soţie	Copil 1	Copil 2	Copil 3	Copil 4	Altul 1	Altul 2
Surâzătoare	X	X	X	X				
Tristă								
Neliniştită								
Agresivă								
Dezaprobatoare								
Placidă								
Stranie								
Alta (se precizează)								

Fapte ieşite în evidenţă şi comentarii clinice: *Atitudinea afectivă care este pusă în evidenţă este un surâs, dar acesta nu este la fel de vizibil pentru fiecare personaj. Este mai puţin vizibil în cazul tatălui, ceea ce poate semnifica că Francis este mai puţin sigur de emoţiile tatălui, sau de ceea ce simte faţă de el.* .....

.....

5. Aspect detaliat

5.1 Tip de detalii

a. Esenţiale (necesare pentru recunoaşterea formei)	X
b. Accesorii (legate de tema desenului, detalii vestimentare)	X
c. Adiţionale (depărtate de temă, de exemplu, norii)	X
d. Neobişnuite (de exemplu, organe interne văzute în transparenţă şi organe sexuale)	

Precizaţi care: .....

.....

5.2 Detalii corporale

a. Nivel de ansamblu

• Detalii asemănătoare pentru fiecare personaj	X
• Detalii diferite pentru fiecare personaj	

Precizaţi detaliile: *Hainele şi forma corpului sunt destul de asemănătoare.* .....

.....

*Desenul familiei * 11*

a. Nivel specific

Se notează pentru fiecare personaj al familiei tipul de detalii după următoarea scală:
0 = Omiterea unui element
1 = Nici un detaliu subliniat în vreun fel
2 = Elemente lucrate cu minuţiozitate
3 = Detaliu accentuat în mod special (prin linie, formă, culoare, etc.)
4 = Detaliu foarte bizar

	Tată/soţ	Mamă/soţie	Copil 1	Copil 2	Copil 3	Copil 4	Altul 1	Altul 2
1. Păr	0	3	0	0				
2. Cap	1	1	1	1				
3. Expresia feţei	1	1	1	1				
4. Sprâncene	0	0	0	0				
5. Ochi	1	1	1	1				
6. Direcţia privirii*	0	0	0	0				
7. Nas	1	1	1	1				
8. Pomeţi	0	0	0	0				
9. Gură	1	1	1	1				
10. Urechi	0	0	0	0				
11. Barbă, mustaţă	0	0	0	0				
12. Bărbie	1	1	1	1				
13. Gât	0	0	0	0				
14. Trunchi (umeri, piept, buric)	1	1	1	1				
15. Talie, bazin, fese	1	1	1	1				
16. Organe interne**	0	0	0	0				
17. Organe sexuale**	0	0	0	0				
18. Braţ	1	1	1	1				
19. Mâini	0	0	0	0				
20. Degete	0	0	0	0				
21. Gambe	1	1	1	1				
22. Coapse	1	1	1	1				
23. Picioare	0	0	0	0				
24. Altele (se precizează)								

* Se indică sensul privirii (jos, stânga, etc.)
** Aceste detalii au o semnificaţie clinică

Fapte ieşite în evidenţă şi comentarii clinice: *Puţine detalii ale personajelor sunt subliniate în mod deosebit; este ca şi cum corpurile diferitelor personaje ar fi mai puţin investite, în genere, în privinţa formei, mai puţin valorizate şi diferenţiate, fiind investite mai mult prin culoare. Singurele omisiuni care, pot fi luate în considerare, la această vârstă, sunt cele ale mâinilor şi picioarelor.* .....

.....

.....

*Desenul familiei * 12*

5.3 Sexualizare

	Tată/soţ	Mamă/soţie	Copil 1	Copil 2	Copil 3	Copil 4	Altul 1	Altul 2
Niciuna	X		X	X				
Păr		X						
Mustaţă şi/sau barbă								
Accesorii								
Îmbrăcăminte								
Altele								

Fapte ieşite în evidenţă şi comentarii clinice: *Diferenţele sexuale sunt inexistente, mai puţin în ceea ce priveşte părul mamei, atribut sexual secundar. Personajul feminin, văzut din această privinţă, este ceva mai diferenţiat.* .....

.....

.....

.....

5.4 Adăugiri

• Îmbrăcăminte	X	• Elemente ale naturii	X
• Accesorii (bijuterii, etc.)		• Altele (jocuri, obiecte...)	
• Animale	X	• Niciunul	

Care sunt: *Pisică, păsări, cer, sol, casă, bibliotecă.* .....

.....

.....

Fapte ieşite în evidenţă şi comentarii clinice: *Există o multitudine de detalii dovedind un univers bogat, sau o tendinţă de-a umple universul, cu scopul de-a contracara o insecuritate în trăirile relaţionale.* .....

.....

.....

.....

*Desenul familiei * 13*

6. Aspect clinic

6.1 Valorizare sau devalorizare

Observaţii	Ipoteze interpretative
Personajele sunt mai bine sau mai puţin bine realizate, dar mama este mai mare şi este singura care posedă păr. Pisicile sunt obiect de comentariu entuziast din partea lui Francis.	*Mama pare personajul cel mai valorizat, la fel ca şi pisicile care par a avea o funcţie de înlocuitori ai săi (ele conferă siguranţă şi consolare), şi care, din acest punct de vedere, se află în aria obiectelor tranziţionale. Aceasta pare să indice nevoia de protecţie maternă încă prezentă la el, şi necesitatea de-a căuta un sprijin compensator, în afara mamei, cel puţin în anumite situaţii (la culcare, în situaţii dificile).*

6.2 Identificări

Observaţii	Ipoteze interpretative
Se desenează primul. I-ar place să fie fratele său, pentru a fi singur, pentru a se juca cu jucăriile lui şi a nu merge la şcoală dimineaţa.	*Pare să posede o bună identificare, dar se întâmplă să fie nostalgic după o vârstă mai mică, poate pentru a o avea pe mama sa de o manieră mai evchsivă.*

6.3 Organizarea personalităţii (modalităţi de funcţionare psihică, tip de angoasă, mecanisme de apărare pentru a face faţă angoasei, maturitate afectivă, calitatea contactului cu realitatea şi adaptări necesare pentru a-i face faţă, forţa şi slăbiciunea „Eului", calitatea „Supra-Eului")

Observaţii	Ipoteze interpretative
Trasaj mai degrabă rectiliniu, numeroase culori, numeroase detalii, linie fermă, manieră imprecisă.	*Chiar dacă trasajul indică o tendinţă de masculinitate, de raţionalitate, alte caracteristici ale desenului (culori, animale) denotă o personalitate mai degrabă senzorială, afectivă, activă, dinamică.*
Realism al comentariilor copilului, personaje bine amplasate, linie fermă, puţine elemente regresive.	*Aceasta denotă un bun contact cu realitatea şi o funcţionare adecvată a Eului.*
Casă impozantă, desenată înaintea personajelor.	*Aceasta denotă, poate nevoia unei structuri protectoare, pentru buna funcţionare a Eului. Acest aspect poate fi legat de o anumită maturitate afectivă.*
Se vede ca un copil care nu este totdeauna cuminte şi regretă (voce scăzută când o afirmă).	*Posedă un Supra-Eu eficace, puternic, de nu prea sever.*
Personajele sunt mici, mai mult sau mai puţin bine desenate. Sunt desenate mult mai mici decât casa, şi după desenarea acesteia.	*Prezintă o uşoară imaturitate, poate legată de o anumită insecuritate emoţională. Casa simbolizează căutarea securităţii, care nu este găsită în întregime în relaţiile actuale din sânul familiei.*
Descrie ceea ce face, referitor la alegerea culorilor, de exemplu.	*Utilizează în anumite momente raţionalizarea pentru a compensa anxietatea de-a nu se conforma realităţii sau solicitărilor adultului. Aceasta denotă şi o anumită inhibiţie a iniţiativei în situaţiile în care ar putea merge în întâmpinarea solicitărilor parentale.*
Există un gol în partea din centru-dreapta a desenului.	*Aceasta poate denota, ţinând cont de micimea personajelor, o lacună în stabilirea unui sentiment de securitate, care este compensată prin mărimea casei.*

*Desenul familiei * 14*

6.4 Analiza relaţiilor dintre personaje: poziţiile respective şi interrelaţiile între ele (mamă-fiu, mamă-fiică, tată-fiu, tată-fiică, frate-soră, etc.)

Observaţii	Ipoteze interpretative
Mama este descrisă ca „drăguţă" pentru că ea prepară mâncarea.	*Este valorizată funcţia alimentară a mamei, ceea ce semnifică faptul că Francis are dorinţe la acest nivel.*
Tatăl este văzut ca distrându-se împreună cu el, dar nu întotdeauna.	*Tatăl este investit ca cel ce se joacă cu el, însă numai în anumite momente, ca şi cum copilul ar trebui să-şi măsoare dorinţele ludice, ţinând cont de disponibilitatea tatălui său.*
Vorbeşte de biblioteca mamei sale cu plăcere, ca despre un element pe care ea l-a instalat şi pe care pot sări animalele.	*Stabileşte o legătură afectivă între mamă şi pisici. Activitatea mamei, materială şi intelectuală, este şi ea investită.*
Părinţii sunt desenaţi împreună, uşor depărtaţi de copii, mama este plasată lângă frate.	*Există la Francis o bună integrare a diferenţelor între generaţii. Îşi acceptă bine poziţia de copil. Plasează mama alături de frate, ceea ce trebuie să corespundă unei anumite realităţi, şi poate unei anumite nostalgii din partea lui Francis.*
Fratele este desenat chiar lângă el, şi braţele lor se ating. El este văzut ca cel care îl ajută la nintendo dar şi ca cel care îl loveşte.	*Relaţia cu fratele este în mod cert afectuoasă, dar pare şi ambivalentă, ceea ce evocă un conflict intern pe această temă.*

6.5 Alte remarci

Observaţii	Ipoteze interpretative

7. Ipoteze diagnostice în legătură cu celelalte date

(Contact cu realitatea, nivel grafic, grad de investire, relaţii familiale, dinamică afectivă, apărări, elemente patologice, contratransfer, etc.)

Anamneza relevă că dezvoltarea timpurie a lui Francis s-a realizat fără dificultate: a fost sănătos, n-a avut nici un retard de creştere şi dezvoltare motorie, a limbajului sau cognitivă, a prezentat o reacţie adecvată la naşterea fratelui său. În fine, din spusele mamei, reiese că Francis este foarte apropiat afectiv de părinţii săi. Din analiza desenului familiei reiese la Francis un nivel al dezvoltării Sinelui uşor mai mic, iar atitudinea faţă de fratele lui este impregnată de ambivalenţă, ceea ce ne apare ca fiind în conformitate cu ideea pe care o avem despre un copil normal în situaţia rivalităţii fraterne.

În anamneză este vorba despre afecţiunea aparte a lui Francis faţă de pisica sa şi faţă de ursul de pluş. Animalul şi ursul constituie pentru el obiecte reconfortante, în momentele de singurătate sau de tranziţie. În desen şi în verbalizări observăm că pisica ocupă o poziţie privilegiată pentru copil: ea este utilizată ca un substitut matern disponibil, care acceptă aceasta necondiţionat, şi, din acest motiv, reasigurator. Înţelegem că relaţia cu mama rămâne foarte importantă, centrală în viaţa afectivă a copilului. Pe de altă parte, el se identifică cu pisica, care are acces pe biblioteca mamei sale, care a cucerit întrucâtva această reprezentare a cunoaşterii. El se identifică fără îndoială şi cu pisicile cărora nu le palc constrângerile (a fi ţinute), dar se obişnuieşc cu aceasta, la fel ca şi el.

Referitor la tată, remarcăm că spusele lui Francis corespund descrierii prezentate de către mamă efectiv, este puţin disponibil pentru familia sa, ţinând cont de obligaţiile lui profesionale. Francis a învăţat să ţină cont de aceasta, şi, după mintea lui de copil, să nu-i ceară prea mult. Această dispoziţie dovedeşte o probă a realităţii adecvată la acest copil. Percepem în comentariul copilului şi dorinţa unei prezenţe şi a unei disponibilităţi mai pregnante a tatălui, pentru a răspunde unei necesităţi de identificare, în această etapă de viaţă.

De altfel, mama lui Francis a observat că acesta are o bună capacitate de concentrare atunci când se joacă; el preferă jocurile care necesită capacităţi de organizare spaţială, atenţie, imaginaţie şi dexteritate motrice. Ea afirmă că este curios, răbdător şi adaptat, posedând o lume interioară bogată şi dezvoltată şi un Supra-Eu eficace, fără a fi prea sever.

*Desenul familiei * 15*